دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی

جلد اول

نگارش

دکتر خسرو فرشیدورد

درباره ادبیات و نقد ادبی

(جلد اول)

نگارش

دکتر خسرو فرشیدورد

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۳

فرشیدورد، خسرو
دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی (جلد اول)
چاپ اول: ۱۳۶۳
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه

فهرست

بخش نخست
نقد ادبی

بخش پنجم
دربارهٔ واژگان شعر

(فهرست اعلام در پایان جلد دوم)

بنام پروردگار توانا

پیشگفتار

ادبیات هر قومی یکی از ارکان عمدهٔ فرهنگ آن قومست. ادبیات نیز بدون نقد و ارزیابی پیشرفت لازم را نمی‌کند و چنانکه باید راه تکامل نمی‌پوید و چه بسا دچار سکون و رکود و توقف میشود. زیرا وقتی سخنوران و شاعران و نویسندگان ملتی از راه و رسم ابداع و ابتکار باز مانند و از نقد و سنجش بیخبر باشند یا در سراشیب افراط درمی‌افتند و یا درپرتگاه تفریط، یا بتقلید دلازار آثار دیگران می‌پردازند و یا به«نوآوریها»ی من‌درآوردی و بی‌ارزش دست می‌زنند.

مللی که ادب و هنر شکفته و پویائی داشته‌اند از نقدی پویا و باروز نیز برخوردار بوده‌اند. چه‌بسا نوآوریهای هنری و ادبئی که حاصل موشکافیها و راهنمائیهای هنرشناسان و سخن‌سنجان بوده است. مثلا نظریات ارسطو وهراس و بوالو بیشک در حرکت و اوج‌گیری شعر و ادب و نمایشنامه‌های اعجازآمیز دورهٔ کلاسیک فرنگ مؤثر بوده است. اگر ما هم در نقد ادبی پیشرفتی بیش از این داشتیم شعر و داستان‌پردازی و نمایشنامه‌نویسی ما هم پیشرفته‌تر از این بود. اگر همهٔ شاعران ما به‌رموز و ریزه‌کاریهای شعر و شاعری کاملا واقف بودند در قرن سیزدهم، بازگشت‌ادبی یعنی بازگشت به‌صدها سال پیش را برای خود افتخاری نمی‌شمردند. اگر در آن زمان سخن‌سنج تیزبینی بود که عیب تقلید را گوشزد میکرد فتحعلی‌خان صبا بجنگ فردوسی نمی‌رفت و فروغی بسطامی در مقابل سعدی نمی‌ایستاد و فتح‌الله خان شیبانی فرخی را بمبارزه نمی‌طلبید. اگر ما امروز هم سخن‌سنج شایسته‌ای داشتیم گروهی تنگ‌سایه، شاعران بزرگ معاصر ما را تخطئه نمی‌کردند وخود را از فردوسی و سعدی برتر نمی‌شمردند. بنابراین لازمست که ما با کار وکوشش مستمر به جبران کمبودها و خلأهای وسیع خود در میدان نقد ادبی بپردازیم. از این رو من هم با توان اندک خویش در این راه گام نهادم امید که قدمی هرچند کوچک برداشته باشم و فصلی هرچند اندک از این کتاب را نوشته باشم اگر چنین کرده باشم خود را موفق و سربلند می‌دانم.

اینک سخنانی چند دربارهٔ کتاب حاضر:

۱— نقد رایج در کشور ما بیشتر توصیفی بوده است نه ارزشی یعنی کسانی مانند

رادویانی، وطواط، شمس‌قیس‌رازی وشرف‌الدین رامی و سپهر به توصیف شعر شاعران پرداخته‌اند نه به‌ارزیابی ومقایسهٔ آن. آنان هیچ شاعری را برشاعر دیگر ترجیح نداده‌اند. اینان بنوشتن قواعد و بدیع پرداخته‌اند بدون آنکه رابطهٔ آن را با لطافت و زیبائی شعر بنویسند و از آن در انتقاد و سنجش بهره برگیرند ولی ما بیشتر برنقد ارزشی تکیه کرده‌ایم و دلایل پستی و بلندی و زیبائی و زشتی آثار ادبی را در حد توان خود باز نموده‌ایم و به‌این نوع نقد رونق بخشیده‌ایم.

۲— از آنجائی که جوهر شعر، ادبیات و هنر بخصوص نوع کلاسیک آن «زیبائی» است برخلاف دیگران برنقد زیباشناسی تکیه کرده‌ایم و آن را برسایر نقدها ترجیح داده‌ایم؛ بر نقدهائی ازقبیل نقد تکوینی و اخلاقی و اجتماعی و روانشناسی و تأثرنگاری و غیره. پس بازگشودن راه نقد ارزشی و زیباشناسی که در عین‌حال با هم پیوندی نزدیک دارند یکی از ویژگیهای کار ماست به‌همین‌دلیل، بحث دربارهٔ شعر و ادبیات پیچیده و نامفهوم معاصر غرب را به‌عهدهٔ غربیان و غربزدگان و دشمنان زیبائی گذاشته‌ایم.

۳— بیشتر مطالب کتاب مقالات و پیشگفتارهائیست که قبل از انقلاب به‌چاپ رسیده است و اکنون با جرح و تعدیل در اختیار خوانندگان و دانشجویان گرامی قرار می‌گیرد ازاین‌رو اولاً ایرادها و اعتراضها مربوط به‌همان زمان است مثلا دیگر امروز نوپردازان افراطی نفوذی بروسایل ارتباط جمعی ندارند ولی بقایای افکارشان کم وبیش دربین مردم هست و چون مقابله با آنها برای دفاع از فرهنگ و ادب ما لازم بود به طبع آنها اقدام شد. ثانیاً چون فصلهای یاد شده مستقلا و بدون ارتباط با یکدیگر نوشته شده است و اکنون در یک مجموعه گرد آمده است مطالب تکراری آن کم‌نیست و برای پرهیز از این مسأله شاید بهتر بود کتاب از نو تألیف می‌شد و نظم و ترتیب و وحدت بیشتری می‌یافت اما چنین کاری مستلزم صرف وقت بسیار بود و سبب می‌شد چاپ این اثر یا سالها به‌تعویق افتد و یا اصلا عملی نشود از این‌رو ترجیح دادم مطالبی که حاصل عمری تلاش و رنج بود به‌همین صورت اگر چه دلخواه نباشد در دسترس اهل ادب قرار گیرد وانگهی تکرار اگر چه گاهی ملال‌آور است اما برای یادگیری خالی از فایده نیست چه گفته‌اند: «الدرس حرف والتکرار الف» (فقط یک حرف درس بدهید اما آن را هزار بار تکرار کنید).

٤— از نقد ذهنی احتراز کرده‌ام و به‌نقد عینی و انتقادی دست زده‌ام یعنی هم به محاسن و مزایای یک اثر ادبی یا یک شاعر توجه داشته‌ام و هم به‌معایب آن. نظر هیچ سخن‌سنجی را خواه غربی و خواه شرقی دربست نپذیرفته‌ام و از رد نظریات کهنه یا ناصواب هرچند متعلق به‌بزرگترین نقادان و صرافان جهان باشد ابا نکرده‌ام زیرا در عالم علم و ادب معصومیت وجود ندارد وکمال مطلق نیست و حتی بزرگترین شاعران ما هم دچار لغزش میشوند. بنابراین درکار ما غرب‌زدگی و غرب‌گرائی و بت‌پرستی ادبی بهیچوجه دیده نمی‌شود خواه این بت فردوسی و مولوی و سعدی باشد و خواه نیما و فروغ و اخوان.

در این کتاب مکتبی از نقد بوجود آمده است که به‌هیچیک از مکاتب داخلی و خارجی شبیه نیست. نقدیست مخصوص شعر و ادب ایران، نقدیست خاص خود من، نقدیست به دور از تقلید. این شیوه اگرچه به‌هیچکدام از آثار ایرانی و اروپائی شبیه نیست اما از همهٔ آنها بهره

گرفته است و مهر و نشانی از همه برچهره دارد و گزیده‌ایست از قواعد سخنرانی و خطابه و انشاء و نقد شعر وسبک شناسی و تاریخ ادبیات و عروض و معانی و بیان و بدیع و فلسفه ادبیات و انواع ادبی با ترکیب و تألیفی خاص. بنابراین میتوان آن را در تدریس و تعلیم سواد یاد شده نیز بکار گرفت ولی برروی هم بر نوآوری و عرضه کردن مطالب تازه تکیه شده است نه بر ترجمه و اقتباس و آنجا که ترجمه و اقتباسی در کار بوده است با دخل وتصرف همراه گردیده است. نمونه‌ای از اینگونه بدعتها و نوآوریها عبارتند از:

ضوابط خوش‌آهنگی کلمات، ساختمان تشبیه، زیباسازی تشبیه، تأکید و قصر در زبان فارسی، شعر شورانگیز، تعیین شرایط بلاغت و اقتضای حال، نقد ارزشی، اقتباس و ترجمهٔ شعر، نوآوری و سنت‌گرائی، انواع ادبی در ایران، بلاغت فرنگی و ایرانی، نقد تکوینی، دیدی نو نسبت به‌معانی و بیان و بدیع، نقد ناسالم. حتی در مباحثی که در آنها از آثار دیگران بسیار بهره‌مند شده‌ام تازه‌جوئی در طرز طبقه‌بندی و نتیجه‌گیری مشهود است.

۵— کوشیده‌ایم در نقد راه اعتدال را بپوئیم و مانند بسیاری از ادبا و زبانشناسان این سرزمین به‌افراط و تفریط نگرویم زیرا در میان این‌گروه افراد معتدل از پنج انگشت دست هم کمتر است. از پیشتازان ادبیات ما یکی فرنگی‌مآبست، دیگری اوستازده، یکی طرفدار فارسی سره و زبان پاك یعنی زبان وحشیان و اقوام بدویست، یکی هم از شعر و نثر قرن هفتم یک قدم پائین‌تر نمی‌آید و زبان و ادبیات معاصر را اصلا برسمیت نمی‌شناسد و فقط متخصص لغت و متون قرن سوم تا هفتم است و لاغیر، دیگری برعکس ادبیات قدیم را بهیچ می‌انگارد و جز به‌شعرنوافراطی معاصر به‌چیزی دیگر نمی‌اندیشد. بسیاری از گذشته‌گرایان که حتی شعر قدیم را هم درست نمی‌شناسند در عین حال خدا را هم بنده نیستند و دربارهٔ تمام مسائل زبان وادبیات اظهارنظرقطعی می‌کنند. عجب اینجاست که این شعرا و ادبا ونویسندگان یک‌بعدی یکسونگر هیچیک دیگری را قبول ندارد و هریک به‌دیگری می‌تازد و فکر میکند داروی اصلاح زبان و ادبیات فارسی تنها در دست معجزآسای اوست و جنگ و دعوای بین آنان برسر اصلاح زبان و ادبیات شهره خاص و عامست. آری زبان و ادبیات ما در زیر ضربه‌های یکسونگران دست وپا میزند پس برای رهبری آن باید سیاست درست طرح و برنامهٔ حساب شده و دقیقی مطرح کنیم.

۶— برخلاف بسیاری از دوستداران زبان و ادبیات قدیم زبان و ادبیات جدید رامهمترین بخش ادب فارسی میدانم (البته مراد من از ادبیات جدید نوع بیمارگونه و ناسالم آن نیست) از این‌رو معتقدم گروهی از دانشگاهیان و پژوهشگران باید نیروی خود را وقف این شاخهٔ مهم از فرهنگ ما بکنند یعنی بایدبه دستور و لغت و نقد ادبی و سبک شناسی و زبانشناسی این دوره بپردازند (توجه نگارندهٔ این سطور به‌شعر معاصر نیز به‌همین سبب است) و همچنین لازمست که کتابهای فارسی ابتدائی و متوسطه بیشتر به‌این قسمت از زبان و ادبیات اختصاص یابد زیرا نثر رسمی معاصر هم از لحاظ صورت زیباتر است. چه گریبان خود را یکسره از چنگ عناصر مغلق و دلخراش و شبه‌ادبی سابق رها ساخته است و به‌سادگی و شیوائی و دلنشینی گرائیده است بطوری که سست‌ترین نثر اداری و روزنامه‌ای امروز بمراتب از نثر عتبةالکتبه و تاریخ جهانگشا و تاریخ وصاف و ناسخ‌التواریخ استوارتر و شیواتر است. علاوه برآن در عصر ما انواع

جدیدی از نثر پا به‌عرصهٔ وجود گذاشته است که درقدیم همانندش نبوده است مثلا روزنامه، داستان و داستانکها و نمایشنامه به‌شیوهٔ فرنگی که‌مقام ارجمندی در ادب ما یافته است و سبب سربلندی ما در عالم گردیده است. از طرفی دهها هزار اصطلاح علمی‌و فنی جدید تحت‌تأثیر ترجمه وارد زبان ما شده است و گنجینهٔ لغات ما را غنی‌تر از پیش کرده است.

اگرچه گذشته‌گرایان باور نداشته باشند ولی باید با اطمینان به‌آنان خاطرنشان کرد که نثر عباس اقبال و سعید نفیسی و خانلری از نثر بلعمی و بیهقی اگر بهتر نباشد بدتر نیست و نوشته‌های فروغی و یحیی مهدوی و محمود صناعی و امیرحسین آریان‌پور اگر از نوشتهٔ ابن‌سینا و خواجه‌نصیر والاتر نباشد نازلتر نمی‌باشد.

شعر معاصر نیز لااقل از لحاظ مضمون و معنی از شعر گذشتهٔ ما غنی‌تر و متنوعتر و زنده‌تر است زیرا بسیاری از اشعار گذشته به‌گذشته تعلق دارند و در مردم امروز چنانکه باید اثر نمی‌کنند چه هم زبانشان کهنه شده است و هم مضمونشان. بسیاری از این اشعار لبریزند از مسائل خرافی و ضدعلمی و تملق‌آمیز و بسیاری دیگر مربوطند به‌ریاضت و مجاهدت صوفیان که به درد امروز نمیخورد درحالی که اشعار خوب معاصر هم زبانشان امروزیست و هم موضوعشان. اینگونه شعرها سرشارند از ستایش دانش و خرد و آزادی و قانون و بیزاری از ستم و ستمگری که درقدیم چندان مطرح نبوده است.

تنها امتیاز شعر قدیم به‌شعر معاصر وجود چهار نابغهٔ بزرگ ادبست که امروز نظیرشان را نداریم از این که بگذریم کسانی مانند بهار و ایرج و پروین اعتصامی و پژمان‌بختیاری و روحانی از شعرائی مانند عنصری و فرخی و خاقانی و فروغی و سروش و صبا دست کمی‌ندارند.

۷ — مانند برخی از «ناقدان نوگرا» جوانفریبی نکرده‌ام و برای رضای کم‌سن وسالان بیگانه از شعر و ادب قلم نزده‌ام و رأی «دانشجویانی» راکه حتی یک بیت از حافظ و سعدی و فردوسی و بهار و اخوان را در حافظه ندارند ملاک نقد شعر قرار نداده‌ام بلکه همواره‌مبتدیان و نوسوادان را از چنین کاری برحذر داشته و آنان‌را دعوت‌به‌مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ ادبیات‌ایران وجهان کرده‌ام و بدون هیچ پروائی خود را آماج تیر ملامت ایشان کرده‌ام و ترجیح داده‌ام امواج تحسین و تمجید این گروه بسوی «ناقدان» و «شاعران» «محبوب» دیگر سرازیر شود زیرا من اصولا از راه افتادن بدنبال عوام بخصوص در مسائل علمی و ادبی و اجتماعی سخت‌بیزارم می‌خواهم آستان بوس کاخ رفیع حقیقت باشم نه‌گدای تحسین وهلهله «شورانگیز» انبوه درس‌نخواندگان. زیرا معتقدم احراز تخصص در نقد ادبی و شعر و شاعری عمرها را بر باد می‌دهد وکار جوانان تازه بالغ و پیران نابالغ نیست.

۸ — جهاد بر ضد بدآموزی دستوری و خرافات ادبی ـ متأسفانه شبه شاعران و شبه‌ادیبان و شبه‌زبانشناسان ما دربارهٔ زبان و ادبیات نظریات خام و نادرستی را ابراز کرده‌اند که هیچ اصل و نسب علمی و ادبی ندارد و از روی غرض یا جاه‌طلبی یا ناپختگی و نارسی علمی عقایدی در بین مردم پخش کرده‌اند که من آنها را **بدآموزی دستوری و خرافات ادبی** نامیده‌ام. اینک نمونه‌ای از این نظریات وآراء ناصواب و خام وکژآئین:

یک — لغات عربی‌تبار وخارجی‌نژاد لکه‌های ننگی برای زبان فارسی هستند و بایدآنها را از دامن این زبان شست، باید قتل‌عامشان نمود، باید با واژه‌ها و عناصر مرده پهلوی و اوستا

عوضشان کرد، باید زبان را از لوث وجودشان پاک ساخت.

دو — الحاق عناصر دستوری عربی به کلمات فارسی و غیر عربی غلط است بنابراین کلماتی مانند دهات، فرمایشات، تلفناً، جاناً، گاهاً، دستورالعمل، حسب‌الفرموده و دهها نظیر آنها که سالها بلکه قرنهاست در بین فارسی‌زبانان رایج است درست نیستند.

سه — نظریات، یافت می‌شود و دهها مانند آن درست نیستند و صحیحشان چیزهائیست مانند «نظرات» و «یافته می‌شود».

چهار — تعبیراتی مثل نقش‌بازی کردن، بی‌تفاوت و اتخاذ تصمیم و هزاران همانند آن چون از تعبیرات خارجی ترجمه شده‌اند وصلهٔ ناجوری بر تن زبان و ادبیات ما هستند.

پنج — دستورهای مدارس را باید براساس نظریات عمومی زبان نوشت.

شش — دوران شعر سنتی سپری شده است.

هفت — حافظ و مولوی شاعرانی متعهد و انقلابی هستند.

هشت — سعدی و فردوسی نه‌شاعرند نه‌رسالت و تعهد اجتماعی دارند.

نه — شعر سنتی معاصر ارتجاعی و از لحاظ صوری و معنوی بی‌ارزش و محکوم است و برعکس شعر آزاد امروز سراپا تعهد و رسالت و زیبائی و ابداعست.

ده — بهار و حمیدی شاعر نیستند و نیما و شاملو و اخوان و فروغ بزرگترین شاعران ایرانند.

یازده — شعر باید درقالبهای شکسته و آزاد باشد و سرودن آن درقالبهای سنتی گناهیست بزرگ.

دوازده — شعر باید سیاسی و اجتماعی و باصطلاح متعهد باشد و شعرهای غنائی وشخصی مردود و محکومست یعنی اشعاری که دربارهٔ بهار و پائیز و طبیعت و پیری و بیماری و مرگ عزیزان و عشق و دردهای دیگر است ممنوعست.

سیزده — شعر باید مبهم و کنائی و پیچیده باشد و شعر فصیح و زیبا مثل شعر فردوسی و سعدی و ایرج شعر نیست و شعار است.

هشت شعار از شعارهای سیزده‌گانهٔ فوق مربوط به‌شعر وادبیات است که زائیدهٔ روح بیمار آوازه‌جویان و دشمنان فرهنگ این مرز و بومست و از آنجائی که هیچگونه محتوای علمی و منطقی ندارد ناچار قسمت عمده‌ای از کار ما در این کتاب صرف رد این سخنان نابخردانهٔ زهرآگین شده است. سخنانی که سالها تا مغز استخوان جوانان ما رخنه کرده بود و کج‌اندیشیها و گمراهیهای فراوان بوجود آورده بود که بقایای این افکار مسموم و ناسالم هنوز هم ادامه دارد.

اگر فریاد من بارها و بارها بر ضد این شعارهای سطحی به‌آسمان بلند شده است و اگر آتش خشمم از روزنهٔ واژه‌ها و خطوط این کتاب هویدا گردیده است علتش مشاهده این ویرانسازی فرهنگی و ادبی بوده است. امید که اهل ادب این سخنان خشم‌آلود را بر من ببخشایند زیرا درکشیدن این فریادها از خود اختیاری نداشتم.

با این حال با تندروان همیشه تندی نکرده‌ام و همیشه شیوه‌ای جدلی و خطابی درپیش نگرفته‌ام بلکه در بسیاری از موارد افراطیان را با بیانی نرم و برهانی مورد خطاب قرارداده‌ام

و حتی آنجا هم که درشتی کرده‌ام مایهٔ سخن و ابزار کارم دلیل و برهان بوده است نه جدل و خطابه. در این مواقع نیز سخنان خشماگین وتند تنها پوشش و لعابی بوده است بر روی معانی و مطالب منطقی و مستدل بنابراین در دفاع از شعر سنتی معاصر دو لحن و آهنگ داشته‌ام و دو سبک را بکار برده‌ام. یکی نرم و عاری از خشم و دیگر تند و خشم‌آلود ولی درون مایهٔ هر دو منطق و استدلالست.

پس هر کس میتواند شیوهٔ دلخواه خود را در این کتاب بیابد. آنکه روش منطقی و برهانی را می‌پسندد به‌نوشته‌های برهانی من مراجعه کند و آنکه مانند من از تخریب ادبی و فرهنگی در عذابست میتواند سخنان خشم‌آگینم را بخواند.

۹ — حال که سخن از نارسائیهای پژوهشی و افراط و تفریطهای ادبی بمیان آمد مناسب دیدم که اشاره‌ای بکنم به عقب‌ماندگی علمی و غربزدگی ادبی که سرچشمه بسیاری از این ناسازیهای تحقیقی است:

غربزدگی ادبی که‌خود جزء لاینفک عقب‌ماندگی علمی و ادبی در کشور ماست بطور کلی آنست که ما ایرانیان دربارهٔ زبان فارسی فقط بدنبال تحقیقاتی برویم که فرنگیان رفته‌اند و نه‌بدنبال آنهائی که بیشتر از همه بدردمان می‌خورند. من‌باب مثل چون فرنگیان متون قدیم ما را غارت و تصحیح کرده‌اند ما هم که مسحور و مجذوب آنانیم بیشتر بدنبال همین کار رفته‌ایم. چون آنها به‌کشف رمز زبانهای قدیم و پیش از اسلام پرداخته‌اند ما نیز همان‌کار را کرده‌ایم و به پهلوی‌دانی و اوستاشناسی خود افتخار می‌نمائیم. چون آنها برای یاددادن زبان فارسی به مأموران خود دستور زبان و زبان عامیانهٔ فارسی را علم کرده‌اند ماهم دستوردان شده‌ایم و متخصص زبان عامیانه گردیده‌ایم. چون غربیان «شعر نو» دارند ما هم باید «شعر نو» داشته باشیم آنهم بصورتی مبتذل و تقلیدی و بی‌محتوا، بصورتی که تفاله‌ای از شعر نو غرب باشد. چون براون و اته و ریپکا برای ما تاریخ ادبیات نوشته‌اند ما هم پا جای پای آنها گذاشته‌ایم و تاریخ ادبیات نگاشته‌ایم ولی چون آنان به ترجمه و زبان رسمی معاصر و اصطلاحسازی و تدریس صحیح‌فارسی و رسم‌الخط و سبک‌شناسی نپرداخته‌اند ما هم این کارها را جدی نگرفته‌ایم در نتیجه هیچ نوع کتاب مدون و مناسبی دربارهٔ انشاء و رسم‌الخط و ترجمه و لغت‌سازی و فرهنگ‌نویسی و سبک‌شناسی ننوشته‌ایم. آری ما به‌این مسائل حیاتی که‌بمراتب مهمتر از آموختن پهلوی و اوستا و تصحیح متون قدیمست توجهی نداریم چون آنهاندانداشته‌اند.

غربزدگی ادبی یعنی همین، یعنی اینکه برنامه‌ریزی ما برای زبان فارسی هم باید در خطی باشد که غربیان برای ما خواسته‌اند.

البته مراد من این نیست که کسی بدنبال تصحیح متون و زبان پهلوی و دستور فارسی نرود و غرضم این نیست که تحقیقات غربیان را در این زمینه‌ها یکسره تخطئه و محکوم کنم. بلکه مقصودم اینست که برای زبان فارسی در کنار این کارها باید بکارهای مهمتر دیگری نیز دست زد که همان ترجمه و نگارش و تعلیم فارسی و نقد ادبی و سبک‌شناسی و ادبیات معاصر است. مرادم اینست که در تحقیقات خویش احتیاجات مردم این سرزمین را ملاک برنامه‌ریزی خود قرار دهیم نه‌نیازها وخطوط پژوهشی غربیان را. سخنم اینست که در کارهای ادبی‌خویش چشم و گوش‌بسته بدنبال آنان راه نیفتیم تا جائی که ابتکار وشخصیت و اصالت خود را فراموش

کنیم و در شخصیت آنان محو شویم.

یکی از جلوه‌های غربزدگی آنست که ما از پژوهشهای درست علمی و ادبی بیخبر بمانیم و یا آنکه علوم مغرب زمین را بصورت خام فراگیریم و یا از آن تفسیری غلط و غرض‌آلود بعمل آوریم و در نتیجه فرهنگ و ادب خود را به‌انحطاط بکشانیم مانند اطلاعات نیمبندی که دربارهٔ شعر و نقاشی نو مغرب زمین بدست آورده‌ایم و از این راه به‌هنر و ادب شکوفان و اصیل خود آسیب رسانده‌ایم.

ما در بعضی از رشته‌های زبان و ادبیات (نه البته در شعر) مانند داستان و نمایشنامه بسیار عقبیم که باید این شکاف عمیق را بسرعت پر کنیم. بی‌شک ترجمه و اقتباس در این زمینه بما کمک بسیاری خواهد کرد و این کار اگر از روی بصیرت صورت گیرد مفید است و بهیچوجه غربزدگی نیست.

گفتیم یکی از مظاهر غربزدگی ادبی یادگرفتن هنر و فن غربست بصورت ناقص و خام مثلا آنست که ما سالها در مدارس و دانشگاههای خود ادبیات و سبک‌شناسی به‌شیوهٔ غربی درس بدهیم اما از مفهوم دقیق و جهانی آن بی‌اطلاع باشیم، آنست که ما نقد ادبی غربی را در خدمت کوبیدن ادبیات خود استخدام کنیم نه در راهشکفتگی آن، آنست که بجای تقویت ادب خویش به‌تقلید کورکورانه از ادبیات غرب بپردازیم.

آری غربزدگی ادبی آنست که ما خود از حل مسائل زبان و ادبیات خویش عاجز باشیم و دست غربیان را در این امور بازگذاریم تا مسائل فرهنگی ما را رتق و فتق کنند. از طرفی چون قواعد زبان و ادبیات دو نوع است یکی قاعده‌های عام و همگانی که بین ملل مختلف مشترک کند مانند بسیاری از قوانین دستوری و ادبی از قبیل بعضی از قواعد تشبیه و استعاره و فصاحت و دیگر ضوابطی که مخصوص زبان و ادبیات یک ملتند قواعد دسته اول را میتوان **همگانیها یا جهانیهای زبان و ادبیات** نامید. اقتباس این قواعد از هرجا که باشد مفید است و سبب غنا و توانگری تحقیقات زبانشناسی و ادبی می‌گردد و پژوهشگران ملی را از دوباره کاری بازمیدارد برخی از این قواعد عام از شرق برخاسته و برخی دیگر از غرب. بواسطهٔ سابقهٔ طولانی نقد ادبی در غرب و بر اثر تنوع ادبیات آن سامان و در نتیجهٔ تحقیقات فراوانی که غربیان دربارهٔ نظم و نثر و داستان و رمان و نمایشنامه و حماسه و شعر غنائی و سبک‌شناسی و سخن‌سنجی کرده‌اند به صلاح ماست که این مسائل را بدون غربزدگی و خودباختگی از آنان بیاموزیم و اقتباس کنیم. این کار بهیچوجه بیگانه‌خواهی و غربزدگی نیست زیرا علم و صنعت و فن نه‌شرقیست و نه‌غربی. پس فراگرفتن نیمبند و خام و نامناسب علوم و فنون غربی غربزدگیست نه‌آموختن کامل و صحیح آنها.

۱۰— از آنجائی که قواعد زبان و ادبیات را نمیتوان بدقت از هم جدا کرد و از آنجائی که قوانین دستور و زبانشناسی از طرفی وضوابط ادبیات از طرف دیگر از دیرباز درهم آمیخته‌اند و از آنجائی که نقد لغوی‌و دستوری و زبانشناسی یکی از اقسام نقد است و نیز از آنجائی که قسمتی از تخصص نگارندهٔ این کتاب زبانشناسی و دستور است نقد ادبی‌ما نیز رنگ دستوری و زبانشناسی بخود گرفته است و چون دستوری که من برای نقد انتخاب کرده‌ام دستوری ناآشنا و جدید است در نتیجه فهم بعضی از فصول و مطالب کتاب دشوار گردیده است مثلا درك فصل

تأکید و قصر در زبان فارسی، ساختمان تشبیه و غیره برای همگان و حتی برای اهل تخصص نیز آسان نیست.

کثرت مطلب و ایجاز و فشردگی بیان نیز در برخی از موارد این غموض و دشواری را بیشتر و بیشتر نموده است به این‌سبب بخشهائی ازکتاب حاضر تنها مناسب برای استادان و اهل فن است. امیدکه این بخشها بعد از این بوسیلهٔ دیگران یا خود من شرح داده شوند تا فایدهٔ آنها عامتر گردد.

۱۱ــ در این کتاب بیشتر بر روی مطالبی از نقد ادبی فرنگی تکیه کرده‌ایم که بکار ادبیات فارسی بخورد و سعی شده است قواعد سخن‌سنجی اروپائی بر شعر و ادب سرزمین ما منطبق شود و چون یکی از مسائل مهم ادبیات شعر معاصر و آینده شعر است در این‌باره بیشتر بحث شده. شک نیست که بسیاری از مسائل نقد ادبی فرنگی نه بدرد ما میخورد و نه برای ما قابل‌فهم است مثلا آن قسمتهائی از نقد که مربوط به‌مسائل خاص ادب اروپا و امریکاست برای ما دلچسب نیست، آنجا که سخن از رمان و داستان و شعر نو است یا آنجا که مربوط به آثاریست که فارسی‌زبانان با آن آشنا نیستند یا آنجا که بحث از تحلیلهای پیچیدهٔ روانشناسی و زبانشناسی و سبک‌شناسی آثار جدید غربست. به‌این سبب به‌سبک‌شناسی جدید و مکاتب مختلف آن از قبیل مکتب سوئیسی و آلمانی ونقش‌گرا که خاص آثار فرنگیست توجهی نشد اما برعکس به آن بخش از سبک‌شناسی‌و سخن‌سنجی که برای شعر و نثر فصیح و دلنشین ایران و جهان مفید است و بکار نگارش مقاله و رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه می‌آید توجه بیشتری بعمل آمد. توصیه نگارنده به‌ناقدان ادب و ترجمه‌گران نقد ادبی اینست که در آینده به‌این مسائل عنایت بیشتری کنند و دانشجویان و خوانندگان فارسی‌زبان را با موضوعاتی از نقد ادبی فرنگی که مورد استفادهٔ ایرانی نیست و شاید هیچوقت بدردشان نخورد سردرگم و خسته نکنندزیرا دریغ است که دراین خشکسال تحقیق وترجمه، نیروی انسانی و استعدادهای اهل علم و ادب صرف مسائل پیچیدهٔ خاص فرنگیان گردد و در مقابل مسائل ساده و پیش‌پا-افتادهٔ سخن‌سنجی ما که سخت مورد نیاز ماست مسکوت بماند زیرا فایدهٔ عملی علوم جدید باید یکی از هدفهای پژوهش و ترجمه و اقتباس باشد.

۱۲ــ ما در این کتاب نقد ادبی را به‌معنی وسیع آن گرفته‌ایم بطوری که شامل اصول و مبادی نقد، سبک‌شناسی، تاریخ‌ادبیات، معانی و بیان و بدیع، فلسفهٔ ادبیات، ادبیات تطبیقی و نقد عملی نیز می‌شود در حالی که نقد ادبی امروز در غرب بیشتر به‌معنی ارزیابی و توصیف و تحلیل آثار جدید معاصر است و در آن سامان نقد آثار گذشته اغلب بعهدهٔ تاریخ ادبیات واگذار میشود. درصورتی که ما هم به‌بررسی آثار قدیم پرداخته‌ایم و هم به‌تحلیل آثار جدید.

ازآنجائی که نوشتن یک‌دورهٔ نقد ادبی کامل مستلزم کار دسته‌جمعی توانفرسائیست که بیشک از یک‌تن ساخته نیست بسیاری از مباحث این فن در این مجموعه یا اصلا نیامده است و یا به‌اجمال برگزار گردیده است، نمونه‌ای از مسائل مطرح نشده عبارتند از:

یک‌ــ بحث درباره صداقت سخنور و مطابقهٔ معنی ظاهری سخن او با معنائی که قصد بیان آن را داشته است (این جنبه از نقد امروز در فرنگ بسیار رایج است).

دوــ طرح نقد ادبی به‌عنوان یک دانش نظری که خود شامل این موارد میشود:

الف— دانش تهیهٔ مواد ادبیات و نقد ادبی.
ب— دانش تحلیل احوال و نفسانیات سخنور و بحث از روانشناسی و جامعه‌شناسی هنر.
ج— علم موضوعات ادبی.

سه— بحث از نقد ادبی به‌عنوان یک مهارت عملی که مبتنی است براحساس و ذوق و تجربهٔ سخن‌سنج که این قسم نقد منجر به‌نوعی زیباشناسی عملی میگردد. چنانکه اشاره کردیم این شکل از نقد در فرنگ بیشتر برای ارزیابی آثار جدید ادبی بکار می‌رود و صورت خام و جانیفتاده و روزنامه‌ای آن درکشورما هم رایج شده است.

چهار— نقد ادبی به‌عنوان یک هنر و محصول هنری هدف دارد زیرا از طرفی ممکنست خود نقد یک اثر ادبی باشد و آن درصورتیست که هنرمندانه و زیبا نوشته شده باشد و درحکم یک آفرینش ادبی بشمار آید، حتی امکان دارد که بعضی از کتب این فن به‌شعر سروده شود مانند «هنر شاعری» تألیف هراس و «فن شعر» اثر بوالو. در این صورت نقد خود یکی از انواع ادبیست که در مبحث مربوط در همین کتاب به‌آن اشاره کرده‌ایم (به‌مبحث انواع نثر تعلیمی نگاه کنید). از طرف دیگر چون کار ناقد در خلق آثار ادبی تأثیر می کند بنابراین در آفرینش این‌آثار شریک میشود به‌همین دلیل هم که شده نقد را میتوان یک کار هنری و آفرینشی تلقی کرد، کاری که در بوجود آمدن ادبیات تأثیر می کند.

پنج— تاریخ و تکوین نقد ادبی را نیز بطور منظم مطرح نکرده‌ایم ولی در اینجااشاره‌ای به‌این امر را لازم میدانیم. انتقاد ادبی نیز مانند علوم و فنون دیگر در آغاز جزئی از فلسفه بوده است بنابراین حکما و فلاسفه نخستین سخن‌سنجان جهان هم بوده‌اند زیرا اکثر اینان دربارهٔ شعر و شاعری و زبان و ادبیات و زیباشناسی نیز درضمن آثار خود اظهار نظر کرده‌اند از این قبیلند پروتاگراس، گورگیاس، سقراط، افلاطون، ارسطو، کانت، هگل، ابن‌سینا، خواجه‌نصیر. برخی از این بزرگان حتی رسالات مستقلی هم دربارهٔ ادبیات نوشته‌اند بدون آنکه آن را نقد ادبی بنامند از این قبیلست کتابهای «سخنوری» و «هنرشاعری» ارسطو اما آنکه سخن‌سنجی را بصورت فنی مستقل درآورد «سن بو» بود که در ثلث سوم قرن نوزدهم با بدست دادن نمونه‌هائی مسائل این مبحث را مطرح ساخت و آن را از فلسفه جدا کرد و به‌آن استقلال بخشید.

۱۳— بعضی مطالب بخش نخست در بخشهای دیگر با تفصیل و توضیح بیشتری آمده است از آن‌جمله مبحث فصاحت و بلاغت و تأکید و تشبیه و غیره. امید که در چاپهای بعد همه این مباحث در یک فصل بیاید.

* * *

در پایان بر خود فرض می‌دانم که از مؤسسه امیرکبیر و کارکنان زحمتکش آن که وسیلهٔ چاپ این مجموعه را فراهم کرده و مرا در این خدمت فرهنگی دلگرم کرده‌اند سپاسگزاری کنم.

خسرو فرشیدورد
۶۳/۱۰/۲۵

بخش نخست

نقد ادبی

به نام خداوند بخشنده مهربان

فصل نخست

دشواریهای نقد ادبی

نقد ادبی یا سخن سنجی توصیف و ارزیابی آثار ادبی و تعیین کردن درجه خوبی و بدی آنهاست. بوسیلهٔ نقد ادبی است که مردم درمی‌یابند کدام اثر ادبی عالی و درخشان و کدام متوسط یا ضعیف است.

نقد شعر و ادبیات فارسی راهی بس دراز در پیش دارد که تاکنون جز اندکی از آن پیموده نشده است و این رشته با تمام کوششهائی که دربارهٔ آن شده است هنوز مراحل نخستین رشد خود را می‌پیماید. اگر چه کتابهای معانی و بیان و عروض و قافیه که از دیرباز تاکنون نوشته شده‌اند نوعی نقد شعرند و هرچند تذکره‌ها وکتابهای تاریخ و بعضی از آثار دیگر نیز جسته و گریخته به‌تحلیل شعرشاعران پرداخته‌اند با اینهمه دراین زمینه اولا کارهای انجام نشده بیش از کارهای انجام شده است. ثانیاً کارهای انجام شده نیز همیشه درست و دقیق و علمی نیست و در بسیاری ازموارد با نقص و نارسائی توأمست.

دشواریها و مشکلات کار نقد شعر در فارسی بسیار است و یکی دوتا نیست از آن جمله است:

۱— نقد شعر و نقد ادبی با فنون دیگر ادبیات و هنر درهم آمیخته است، با فنونی ازقبیل سبک شناسی و تاریخ ادبیات و مکاتب ادبی و لغت و زبانشناسی و علوم بلاغت. دراین میان اختلاط نقد ادبی و سبک‌شناسی از همه بیشتر است زیرا اولا این دو فن اگر به‌معنی وسیعی گرفته شوند شامل یکدیگر نیز می‌گردند و یکی میتواند دیگری را هم دربر بگیرد و به‌گفتهٔ دیگر سبک‌شناسی به‌معنی گسترده شامل

نقد ادبی هم می‌شود و نقد ادبی نیز می‌تواند سبک‌شناسی را هم شامل گردد. بخصوص که شعبه‌ای از فن اخیر بنام سبک‌شناسی تکوینی[1] یعنی مکتب سبک‌شناسی لئواشپیتزر[2] به‌نقد ادبی بسیار نزدیک است[3]. ثانیاً این هردو فن غالباً دربارهٔ مباحث یکسانی بحث می کنند. مباحثی مانند انواع ادبی، سبک‌شناسی، معنی‌شناسی، مجاز و تصویر و غیره.

۲— علاوه براین نقدادبی به‌معارف و علوم وفنون دیگری ازقبیل روانشناسی، زیبائی شناسی، فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، زبانشناسی و معنی شناسی نیز شدیداً محتاج و وابسته است.

۳— در ایران برای نقد شعر علاوه برنقد و فنون ادبی اروپائی و عربی به‌این امور نیز نیازمندیم: علم محاضرات یعنی محاوره و حاضر جوابی، علم‌انساب، جغرافیا، علم احاجی و اغلوطات یعنی آنچه از الفاظ و عبارات خلاف قاعده و قیاس بحث می کند، علم امثال، علم کلام، حدیث، قرآن، درایت، آئین مزدیسنی، زبان عربی، زبانهای ایرانی میانه و ایرانی باستان.

٤— علاوه براین برای نقد شعر و شاعری در هرجای دنیا باید از ادبیات جهان و ادبیات ملی نیز آگاه بود.

چون بخش اروپائی و آمریکائی ادبیات جهان بیشتر از ادبیات کشورهای دیگر نقد و بررسی شده است کمک بیشتری بـه‌نقد ادبی ما می کند. در مطالعهٔ ادب اروپائی باید دو شاخه مهم آن یعنی ادب اروپای غربی و اروپای شرقی هردو را بررسی کرد. زیرا کار ناقد از تنوع بیشتری برخوردار خواهد بود و دید او وسیعتر خواهد شد بخصوص که این دو شعبه از زاویه‌های مختلفی به‌جهان ادبیات نگاه میکند.

بنابراین موضوعات نقد شعر و فنون دیگر ادبی چندان مشخص و روشن نیست. مثلا در قدیمترین کتابهای معانی و بیان و بدیع عربی این فنون با نقد شعر درهم آمیخته بوده است و در قرون بعد بوسیله سکاکی و خطیب قزوینی و تفتازانی از یکدیگر متمایز شده است. در ادب اسلامی و ایرانی باصطلاح سبک برنمی‌خوریم و

1. Stylistique génétique 2. Leo spitzer

۳. به‌کتاب Stylistique تألیف P.Guiraud چاپ ۱۹۵۷ ص ۶۷ نگاه کنید. ما از این به‌بعد این کتاب را سبک‌شناسی می‌نامیم.

کتابی در این زمینه نمی‌بینیم. برای نقد شعر نیز کتابهای مستقلی دیده نمی‌شود (بجز نقدالشعر قدامةبن جعفر) و این مبحث مهم ادبی در کتابهای معانی و بیان و بدیع و موازنه و سرقات و تاریخ و تذکره‌ها پراکنده است. در اروپا نیز محققی به‌اسم هاتزفیلد[۱] در کتابی بنام «کتابشناسی انتقادی سبک‌شناسی جدید که برادبیات رومی منطبق شده است»[۲] مطالب . . . ۲ کتاب سبک‌شناسی را که درنیمهٔ اول قرن بیستم نوشته شده خلاصه کرده و نشان داده است که مباحث بسیاری‌از این کتابها ربط و شباهتی به‌یکدیگر ندارند و اختلاف بعضی از موضوعات این آثار تا حدی است که خواننده را به‌حیرت می‌افکند.[۳]

۵— نقد شعر و فنون ادبی آنجا که به‌علوم نزدیک می‌شوند شعبه‌ای از علوم انسانیند بنابراین قواعدشان دقیق و عام و همه‌گیر نیست بلکه میزانهائی که بدست میدهند نسبی و اعتباری است و بسته به‌ذوق افراد است چنانکه بعضی از ناقدان درارزش شاهکارهای جاودانی ادبیات جهان نیز گاهی شک کرده‌اند مثلا درارزش آثار شکسپیر و گوته و متنبی بطوری که بعضی از سخن‌سنجان این نویسندگان و شاعران بزرگ را دزد و سارق[۴] آثار ادبی دیگران شمرده‌اند.

۶— معنی اصطلاحاتی که در نقد و فنون ادبی بکار می‌رود و بوسیلهٔ آنها ارزش آثار را تعیین میکنیم چندان دقیق و روشن نیست. مثلا روشن نیست که فصاحت، بلاغت، زیبائی، انسجام، تناسب، تقارن و غیره که ما با آنها دربارهٔ شعر و نثر ادبی داوری میکنیم درواقع چه معنائی دارند.

۷— نبودن ناقد کاردان وآزموده وچیره‌دست ـ نقد ادبی کارهمه کس نیست و ذوق و استعداد خاص و اطلاعات وسیع می‌خواهد. سخن‌سنج خوب در پیشرفت ادبیات و هنروعلم نقش بسزائی دارد و باروری و شکفتگی ادب اروپائی تا اندازهٔ زیادی مرهون ناقدانی مانند: ارسطو، لونگینوس، هراس، بوالو، درایدن، سنت‌بو، لسینگ، بلینسکی، چرنیشفسکی و دهها مانند آنها بوده است که با راهنمائیهای پرارج خود راه ترقی وکمال ادبیات را فراهم کرده‌اند. البته علاوه بر نقدنویسان حرفه‌ای شاعران و نویسندگان نیز همیشه به‌نقد دست زده‌اند و به‌این فن مهم

1. M. Hatzfeld 2. A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures

۳. به‌کتاب Stylistique تألیف Pierre Guiraud ص ۸ رجوع کنید.

۴. به‌الابانه عن سرقات المتنبی تألیف عبیدی نگاه کنید.

خدمت کرده‌اند اما ارزش کار آنان به‌پای نقدنویسان خوب و حرفه‌ای نمی‌رسد زیرا نقد شاعر و نویسنده معمولا یک‌طرفه و افراطی است چه شاعر و نویسنده طوری نقد میکند که سبک خود و کار خویش را نمونه کامل و مثل اعلای شاعری و نویسندگی درجهان معرفی نماید، اگرچه این کار مستلزم نفی آثار بزرگترین شاعران و نویسندگان جهان باشد بنابراین شاعر و نویسنده هنگام نقد بطور مستقیم و غیر-مستقیم ارزش کار خود را بالا می‌برد و اهمیت کار دیگران را پائین می‌آورد در حالی که یک نقدنویس حرفه‌ای خوب که معمولا بیطرف است چنین نمی کند و اظهار نظر او با بی‌نظری و انصاف بیشتری توأمست.

عجب اینجاست که ما در دوران هزار ساله ادب خود حتی یک نقدنویس خوب نظیر آنچه در فرنگ بوده است نداشته‌ایم که آثار شاعران را با موشکافی و دقت‌نظر نقد کند و سره و ناسره و غث وسمین آن را تشخیص دهد و راههای‌تازه‌ای برای ادبیات پیدا کند و اگر کسانی مانند رادویانی و رشید وطواط و شمس‌قیس رازی در میان ما ظهور کرده‌اند به‌جای نقد شعر فارسی غالباً دست به‌ترجمهٔ فنون ادبی عربی زده‌اند و اگر هم نقدی کرده‌اند توصیفی بوده است نه ارزشی وتقدیری. به‌این جهت ادبیات ما براثر نداشتن منتقد خوب در بسیاری از موارد به‌راه رکود و تحجر افتاده است و همین خلاء انتقاد و نقد باعث شده است که انحطاط و تقلید دامنگیر شاعران ما شود زیرا مثلا کسی نبوده است که به‌دهها شاعری که ازنظامی و فردوسی و سعدی تقلید کرده‌اند بگوید این کار نه تنها شاعری نیست بلکه خفه-کردن شعر است ودرنتیجه نبودن ناقد است که امروز هم عده‌ای یااشعار و غزلها و تشبیهات و موضوعات گذشتگان را به‌وضع جانگزائی تقلید می کنند و یا به‌اقتباس بی‌هنرانه‌ای از آثار نیما و شاعران نوپرداز دست می‌زنند.

باری ازآنچه گفتیم چنین برمی‌آید که برای نقد درست و دقیق ادب فارسی و برای تحقیق درسبک‌شناسی و تاریخ ادبیات و فنون ادبی آن علاوه بر برخورداری از ذوق سلیم و انصاف باید به‌این کارها نیز دست زد:

الف — مطالعهٔ کتابهای نقد شعر و معانی و بیان و بدیع عربی و استخراج قواعدی ازآنها که برادبیات فارسی نیز قابل انطباق است.

ب — بررسی مباحث بلاغت و سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات و نقدادبی‌فرنگی و انطباق آن با شعر و ادب فارسی. شک نیست که نقدنویس و سبک‌شناس وادیب

هرچه با ادبیات و نقد ادبی کشورهای دیگر آشنا باشد کارش با ارزش‌تر است بشرط اینکه مطالعاتش دقیق و عمیق باشد نه سطحی و قشری و علاوه براین در انطباق قواعد ادبیات فرنگی بر فارسی باید کارش با احتیاط توأم باشد و از غرب‌زدگی و کارهای سطحی که امروز رایج شده است بپرهیزد.

ج— نقد کتابهای بلاغت و نقد شعر فارسی و تاریخ ادبیات و تذکره‌های فارسی.

د— سیر در منظومه‌های بیشمار و اشعار بیکران فارسی و استخراج قواعد ادبیات به‌یاری مطالعات پیش یاد شده یعنی کاری که مستلزم صرف دهها سال وقت آن هم بوسیله چندین محقق برجسته است. آنگاه با این شرایط است که ناقدی می‌تواند دربارهٔ شاعران گذشته و حال فارسی داوری کند و اصول و مبادی سخن‌سنجی و سبک‌شناسی و سایر فنون ادبی فارسی را بدست دهد ولی جای تعجب است که هم درقدیم وهم در زمان ما نقدنویسان و دست‌اندرکاران شعر و ادب این کار دشوار را بسیار آسان گرفته و بدون هیچیک از این مقدمات به‌نقد شعر و ادبیات فارسی دست زده‌اند و در این کار مکتب ندیده و تحقیق نکرده و درس نخوانده مسأله‌آموز صدمدرس شده‌اند و تنها به‌اتکاء چند بیت شعری که سروده‌اند یا به استناد دوسه کتاب یا مقالهٔ خارجئی که خوانده‌اند به‌آسانی سرنوشت فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ و بهار و شاعران دیگر را تعیین کرده‌اند و حتی در چند سطر یا صفحه تکلیف همهٔ ادبیات «کهنه» و «نو» ما را روشن فرموده‌اند. مثلا بعضی از اینها فقط با سه‌معیار از صدها معیار نقد به‌ارزیابی و سنجش ادبیات دست‌می‌زنند این سه‌معیار «بسیار دقیق!» عبارتند از:

۱— قالب شعر حتماً باید آزاد و شکسته باشد یعنی مصراعهای آن باید نامساوی باشد و احیاناً وزن و قافیه نداشته باشد.

۲— ادبیات و شعر باید متعهد و اجتماعی باشد یعنی مثلا اشعار عشقی و حماسی و روستائی و رثائی و عرفانی و اخلاقی مطلقاً ارزش ندارند درحالی که‌قسمت عمده‌ای ازشاهکارهای ادبیات درتمام جهان به‌اینگونه موضوعات اختصاص دارد. اگر چنین است لابد سعدی، حافظ، شکسپیر، گوته وهوگو که به‌سرودن اشعار عاشقانه و نوشتن داستانهائی دربارهٔ آنچه برشمردیم پرداخته‌اند شاعر و نویسنده نیستند.

۳ — بیان شعر باید مبهم و غیرمستقیم باشد و شعر فصیح و روشن و واضح

شعر نیست. بنابراین کسانی مانند سعدی، فردوسی، همر، ویکتورهوگو که آثارشان در نهایت روشنی و فصاحتست نیز شاعر نیستند.

باری اگر تنها این سه معیار را میزان نقد قرار دهیم باید دهها دفتر ودیوان شاعران ایران و جهان راکه شعرشان زیبا و قابل‌فهم است بسوزانیم. اگر فقط سه معیار یاد شده را معتبر بدانیم سخن‌سنجی ونقد ادبی کاری بسیار ساده و آسان‌خواهد شد و به‌هیچ نوع مطالعه و تحقیقی احتیاج نخواهد داشت و مثل امروز هر جوان بی‌مایه‌ای که از عهدهٔ هیچ کاری برنمی‌آید می‌تواند شاعر و سخن‌شناس و ناقد ادبی شود و می‌تواند به‌آسانی دربارهٔ نیما و بهار و حمیدی رأی قاطع صادر کند. اما شک نیست که با این معیارهای محدود و بچگانه نمی‌توان انواع و اقسام متعدد و نامحدود ادبیات گذشته و حال عالم را نقد کرد زیرا طبق این سه معیار نه‌فردوسی شاعر است نه لامارتین نه سعدی نه بهار نه ایرج. طبق این سه معیار همه شعرهای اینان را باید آتش زد و به‌باد داد زیرا روشن و فصیح و دارای وزنهای سنجیده است و همچنین صدها بیت شعری که از نهایت فصاحت و شیوائی به‌صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند باید از صحنه گیتی محو کرد. شعرهائی مانند:

عبادت بجز خدمت خلق نیست　　به‌تسبیح و سجاده و دلق نیست

توکز محنت دیگران بیغمی　　نشاید که نامت نهند آدمی

شک نیست که برای نقد درست باید همهٔ معیارهای این فن را بکار گرفت زیرا هر شعری و اثری با یک یا دو معیار از این معیارها قابل سنجش و انطباق است و با معیارهای دیگر قابل ارزیابی نیست.

امروز دست‌اندرکاران شعر و ادبیات و نقد ادبی وکسانی که دائم به‌این شاعر و آن شاعر ایراد می‌گیرند و انتقاد می‌کنند اطلاعاتشان در فنون ادبی به‌وضع وحشتناکی پائین است. نقد می‌کنند اما نقد نمی‌دانند. اگر پیرو شعر آزاد و ادبیات غربند غالباً با هیچیک از زبانها و ادبیات اروپائی آشنائی ندارند و اگر آشنائی دارند از مفاهیم و اصطلاحات نقد ادبی اروپائی بکلی بیگانه‌اند تا جائی‌که حتی چند کتابی هم که‌در این زمینه به‌فارسی نوشته شده است نخوانده‌اند. اینان شعرغنائی را از شعر حماسی و تعلیمی و چوپانی و اجتماعی تمیز نمی‌دهند و از مکتبهای ادبی اروپائی بی‌خبرند و نمی‌دانند پندار گرائی (رمانتیسم) باواقع‌گرائی (رئالیسم) و توصیف‌گرائی (ناتورالیسم) چه‌فرقی دارد. معنی اصطلاحاتی از قبیل تصویر(ایماژ)،

تصویرگرائی (ایماژیسم)، سوررئالیسم، ادبیات متعهد، چهره سخن (فیگور) برای آنها نامفهوم است. آری آنان گاهی این اصطلاحات را بکار می‌برند اما معنیشان را نمی‌دانند. دربارهٔ انطباق این مفاهیم با مفاهیم نقد ادبی ایرانی و عربی که‌اصلا مپرسید زیرا این کارهم به‌نقد فرنگی نیازدارد وهم به‌نقد عربی و ایرانی. اینان‌گاهی نقد را با بت‌پرستی و بت‌تراشی ادبی اشتباه می‌کنند. این «سخن‌سنجان زبردست» تنها نقد بازاری و روزنامه‌ای و رادیوتلویزیونی را نقد می‌دانند. اینها فقط می‌توانند با عباراتی نامفهوم و مغلق برای خود خدایانی در شعر بتراشند و شعرشان را بدون هیچگونه دلیل و منطقی به‌عرش اعلی برسانند و هرکس به‌آن کوچکترین انتقادی کرد همه با هم و دسته‌جمعی صدها دشنام نثار او کنند. ابزار نقد اینان تنها فحش است و بس فحشهائی از قبیل کهنه‌پرست فسیل و مانند آنها در حالی که کسی که از برکت نقد عالمانه و بیطرفانه اینان به‌مقام پیغمبری در شعر رسیده است اگر واقعاً شاعر خوبی باشد خودبخود جای خود را باز می‌کند و احتیاجی به اینهمه تعریف و تمجید و جار و جنجال و فحش و ناسزا و دفاعهای نامعقول و تعصب‌آلود ندارد. پیروان شعر سنتی نیز گاهی در حوزه کار خود از غرب‌گرایان نیز بدترند اینها هم نه نقد ایرانی می‌دانند و نه نقد فرنگی. بسیاری از اینان ازظرافتها و ریزه کاریهای شعر حافظ و سعدی نیز بیخبرند و بیشترشان شعر قدیم را درست نمی‌شناسند و به همین سبب است که به‌رقابت با سعدی و حافظ برمی‌خیزند و به‌سبک آنها شعر می‌سرایند و از آن دو شاعر بی‌مانند به‌گونه‌ای دلگزا تقلید می‌کنند. غافل از آنکه شعر و هنر غیرقابل تقلید است و مقلد هرگز نمی‌تواند شاعر باشد. اینان در انجمنهای ادبی جمع می‌شوند و به شعرهای بد یکدیگرآفرین و زه واحسنت می‌گویند. اینها در نقد شعر بیشتر به‌بحث لفظی و دستوری آن‌هم به‌صورت کهنه آن می‌پردازند، مثلا می‌گویند چون فرخی یا عنصری یا رودکی «بنرود» یا«کیاخن» را بکار برده است ما هم می‌توانیم آنها را بکار ببریم. معتقدند این کار به‌فصاحت شعرشان می‌افزاید درحالیکه شعرساختن با این‌نوع لغات وصیغه ها که امروز فراموش شده‌اند نه‌تنها هنری نیست بلکه عین بی‌هنری و بی‌ذوقیست. حداکثر کوشش این‌گروه در نقد اینست که شماره ایطاء‌های جلی و خفی غزلها و قصاید مبتذل راکشف کنند یا اینکه اگرکسی«زنجیر زلف» را با «دیوانه» و «لیلی» را با «مجنون» و«شیرین» را با «فرهاد» مراعات نظیر سازد آن را بهترین نشانهٔ استادی او در شعر و شاعری بدانند

و کسی که این مضامین تکراری و کلیشه‌ای را در شعر بیاورد او را تحسین می کنند. بسیاری ازهواخواهان شعر قدیم وجدید اگرچه خود شاعر هم‌باشند شعر نمی‌شناسند و ذوق شعرشناسی آنها سترون و عقیمست و در شناختن پایگاه شاعری اشخاص به اسم ورسم و شهرت او نگاه می کنند نه به‌شعرش از این رو نظری که دربارهٔ شعر می‌دهند غالباً گمراه کننده است. چه‌بسا رؤسای انجمنهای ادبی و دکاندارانی که قدر اشعار شاعران نامدار و خوب معاصر را نشناخته‌اند و آنها را از «محفل ادبی» خود فراری داده و در عوض عده‌ای شاعرنمای بی‌ذوق را به‌دور خود جمع کرده‌اند و فراوانند نوپردازان و پیروان شعر آزادی که بین شعرهای خوب و بد فروغ و یا نیما فرق نمی‌گذارند و گاهی نیز شعرهای مبهم و نامفهوم و بی‌وزن آنها را به‌شعرهای خوبشان ترجیح می‌دهند. در این آشفته‌بازار نقد کار به‌جائی رسیده است که بعضی از «ناقدان بزرگ معاصر» نوشته‌های شاملو و نیما را با اشعار ناب حافظ و مولوی مقایسه می کنند و این کار مانند آنست که فکر را با کرباس و عقل را با پنیر بسنجیم. زیرا شعر حافظ و مولوی با شعر عراقی و خاقانی قابل مقایسه است نه با کار شاملو و نیما و اگر کسی به‌این‌نوع نقد انتقاد کند پاسخش فحش است و ناسزا و تهمت و افتراء. بی‌شک اینگونه نقدهای آسان و نو و بسیار عمیق بیش از آنکه جنبهٔ عالمانه و بیطرفانه داشته باشد رنگ لفاظی و سخنبازی و احیاناً غرض‌ورزی دارد و چه‌بسا نویسنده چنین نقدهائی خود دعوی شاعری دارد و برای اثبات مقام برجسته و پایگاه والای خویش در ادبیات ایران شاعران گذشته و حال را آن هم با سبکهای مختلف با یک چوب می‌زند و همه را یکباره تخطئه و نفی می کند تا خود را بهترین شاعر روزگار قلمداد نماید. اینان بدون تأمل و تعمق و تحقیق کافی طوری نقد می کنند که سبک شعر خود یا پیشگامان و هم شیوگان خود را نمونهٔ عالی و مثل اعلای شعر و شاعری در همهٔ جهان معرفی نمایند، اگر چه این کار مستلزم نفی شعر فردوسی و حافظ و سعدی و ویکتورهوگو باشد. اصل اینست که نام ناقد محترم در دفتر شاعران کشور ثبت شود و بس. شک نیست که نام این خودستائی ادبی را نمی‌توان نقد گذاشت زیرا نقد همانطور که گفتیم شیوه‌ای و آئینی دارد. آئینی که برانصاف و ذوق و بی‌نظری و کار طاقت‌فرسا استوار است.

از این رو در کشور ما جای یک نقد دقیق عالمانه و مبتنی برانصاف یکسره

خالی است و این نوع نقد باید به‌همت شاعران و ناقدان از نو آفریده شود و خلق گردد و سخنوران سنت‌گرا و نوپرداز ما را راهنمائی کند و آنان را از نقدهای بچگانه و بازاری و ناسالم موجود و از بت‌پرستی‌های ادبی جانگزا وارهاند.

فصل دوم

روش نقد ادبی

میدانیم تحقیق دربارهٔ هر علم و فنی شیوه وآئینی خاص دارد که باید در آن بکار بسته شود تا نتیجهٔ مطلوب و دقیق بدست آید و بدون چنین شیوه وآئینی رسیدن به‌نتایج دلخواه و علمی ممکن نیست. روش علوم و فنون بجز ریاضیات که برپایهٔ تعاریف و استنتاج و قیاس قرار دارد بیشتر براساس استقراء و تجربه و مشاهده است.

نقد ادبی بطور کامل علم نیست و قسمتی از آن برپایهٔ ذوقیاتست ولی قسمتی از آن که جنبهٔ علمی دارد شامل بخشهائیست از علوم انسانی مانند جامعه‌شناسی هنر، روانشناسی هنرمندان، زبانشناسی. بنابراین باید باروشهای این علوم دربارهٔ آنها تحقیق کرد تا به‌نتیجه مطلوب رسید یعنی با مشاهده[1]، تجربه[2]، طبقه‌بندی، آمار[3]، جامعه‌سنجی[4]. ماسی کوشیم تا از همین راهها وارد موضوع شویم و روشها و شیوه‌هائی که آنها را در نقد توصیه می‌کنیم عبارتند از:

۱ ـ **طبقه بندی** ـ طبقه‌بندی از روشهای علوم طبیعی است که در ادبیات و زبانشناسی هم بکار می‌رود مثلا سخن‌سنجان ادبیات را از نظر صورت و معنی به اقسامی تقسیم می‌کنند و برای آن از لحاظ معنی انواعی قائلند ازقبیل ادبیات حماسی و غنائی و نمایشی و چوپانی و تعلیمی که به‌آنها انواع ادبی[5] می‌گویند و همچنین شعر را از لحاظ صورت و قالب در فارسی به‌غزل و قصیده و مثنوی و رباعی

1. Observation 2. Expérience 3. Statistics (ا) یا Statistique (فر)
4. Sociometrie
5. Les Genres Littéraires (فر) یا Literary Kinds و Liteary Genres (ا)

و قطعه و ترجیع بند و در فرنگی به‌سانت (Sonnet) و بالاد (Ballade) و اد (Ode) و غیره تقسیم می‌نمایند.

برونتیر[1] در کتابی به‌نام «تحول انواع ادبی در ادبیات»[2]، انواع ادبی را با انواع حیوانات در علوم طبیعی مقایسه میکند و برای آنها به‌شیوهٔ داروین مانند حیوانات سیر تکاملی قائل است.[3]

۲ ـ سنجش افکار عمومی ـ دیگر از شیوه‌های لازم برای نقد ادبی که در علوم اجتماعی معمولست سنجش افکار عمومی است زیرا یکی از معیارهای عمدهٔ خوبی و بدی آثار ادبی ذوق عامه است و ذوق عامه را نیز تنها از طریق روشهای جامعه‌سنجی و سنجش افکار عمومی[4] که در علوم اجتماعی معمول است می‌توان به‌دقت سنجید و تعیین کرد. یعنی از راه انتخاب گروهی که‌نماینده یک جامعه یا یک کشور باشد وشامل همه طبقات وقشرهای اجتماعی اعم از پیر و جوان و درس‌خوانده وکم سواد و زن و مرد باشد.

نظر این گروه نمونه که معمولا ۱۰۰۰ نفر است می‌تواند معیار خوبی برای ارزیابی اشعار و آثار ادبی باشد درحالی که درکشور ما بدون اینگونه نظرسنجیهای علمی شاعران ادعا می کنند که شعرشان قلب پیر و جوان را تسخیر کرده است یا بدون هیچیک از این کارها نوپردازان مدعی می‌شوند که دوران شعر کهن سپری شده است و مردم فقط در انتظار اشعار آزاد و شکسته قالب آنان نشسته‌اند، بدیهی است بدون شیوه‌های جامعه‌سنجی و نظرخواهی علمی این گونه ادعاها لاف و گزافی بیش نیست و بهیچوجه نمی‌تواند معیار نقد ادبی باشد.

۳ ـ مقایسه ـ از روشهای علمئی که دربارهٔ نقد ادبی بکار می‌رود مقایسه است. یعنی سخن‌سنج و ناقد برای داوری دربارهٔ خوبی و بدی آثار آنها را باهم مقایسه می کند. زیرا مثلا برتری و بلندی مقام حافظ و سعدی در غزل و فردوسی در حماسه ازمقایسه آثار آنان با شاعران دیگر روشن می‌شود.

باری یکی از نتایج مقایسه پی‌بردن به‌سرقت و انتحال و اقتباس شاعران از یکدیگر است که یکی ازمباحث مهم نقد ادبی است.

1. Brunetiére 2. Evolution des Genres dans la Littérature

۳. نقد ادبی از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب ص ۱۱۷ چاپ اول.

4. Sondage

اقتباس و تکامل در آثار ادبی - گفتیم یکی از فوائد مقایسه پی‌بردن به‌اخذ و اقتباس شاعران و نویسندگان از یکدیگر است. ژرار دو نروال می‌گوید: «هر کس برای نخستین‌بار روی یار را به‌گل تشبیه کرد شاعر بود و آنکه برای بار دوم چنین کرد بی‌شعور بود» اما این بیان اگرچه پاره‌ای ازحقیقت را دربردارد ولی مبالغه‌آمیز است زیرا اقتباس همیشه دلیل بی‌شعوری شاعر نیست چه اگر چنین باشدحافظ وسعدی هم بسیاری از تشبیهات و استعارات و مضامین را از دیگران‌گرفته‌اند. مانند لب لعل و قد سرو وسنبل مو و دهها مانند آن و طبق نظر نروال باید آنان را هم از بیشعوران شمرد درحالیکه اینان از هر شاعری شاعرترند. زیرا درست است که آنها چیزهائی ازشعر دیگران راقتباس می کنند اما این اقتباس باتکامل همراه است یعنی آنچه از دیگران مـی‌گیرند آن را بهتر از آنچه بوده است می کنند. اینک چند مثال:

رودکی دربارهٔ بهار چنین گفته است:

آمد بهار خرم با رنگ و بـوی طیب   باصد هـزار نزهت وآرایـش عجیب

باشد که‌مرد پیر بدین‌گه شود جـوان   گیتی بدیل یافت شباب ازپی‌مشیب

وحافظ همین مضمون را زیباتر ازاو آورده است:

نفس باد صبامشک‌فشان خواهد شد   عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد

رودکی دربارهٔ تأثیر شراب درآدمی چنین سروده است:

مـی‌آرد شـرف مـردمـی پـدید   و آزاده نـژاد از درم خـریـد

وحافظ همان مطلب را چنین آورده است:

صوفی از پرتو می راز نهانی دانست   گوهرهر کس ازاین‌لعل توانی‌دانست

ابوهلال عسکری و شمس‌قیس رازی دربارهٔ اینگونه اقتباسها که منجر به زیباتر شدن شعر می‌شود می‌گویند کسی که مضمونی را از دیگری بگیرد و آن را بهتر به‌لباس شعر درآورد مضمون متعلق به‌اوست وشاعر اولی هیچ حقی برآن ندارد اما این نظر نیز افراطی است زیرا هردو شاعر دراین امر سهم دارند اولی حق‌اختراع دارد و دومی حق تکامل.

باری نوآوری و ابداع در تشبیهات و مضامین ادبی یکی‌از نشانه‌های قدرت شاعر و یکی‌از علائم شعر خوب است اما تکامل مضمونهای خام دیگران و زیباتر کردن آنها نیز نوعی نوآوری و ابداعست که در ایران رواج کامل داشته است.

بنابراین حافظ و سعدی که مواد خام دیگران را گرفته و آن را پخته و زیبا کرده‌اند نیز مبتکر و نوآورند نه مقلد و دزد و آنچه نشانهٔ ضعف شاعر و دلیل سرقت اوست بکار گرفتن نامناسب و بدون ابداع و تکامل موضوعات دیگران است. وگرنه کامل کردن تعبیرات دیگران و توأم نمودن آنها با ابداع و نوآوریهای دیگر موجب غنای شعر و ادبیات است. اما تشخیص آنکه کدامیک از شاعران مضامین گذشتگان را هنرمندانه و توأم با ابداع و سعدی‌وار بکار برده‌اند و کدامیک در این کار هنری از خود نشان نداده‌اند مستلزم تأمل و ارزیابیهای دقیق است و این امر یکی از دقایق نقد شعر و ادبیات بشمار می‌آید و زمانه در این باره داور خوبی خواهد بود. البته ما با این سخن نمی‌خواهیم به ناشاعران جواز تکرار و تقلید و سرقت بدهیم بلکه تأکید می‌کنیم که تکرار تعبیر و اقتباس مضمون و تشبیه به هرحال از ارزش و رسائی وقوت آن می‌کاهد اگرچه این کار با آرایشهای ادبی دیگر و با تکامل توأم باشد و به‌عبارت دیگر آرایشهای ادبی نمی‌توانند گرد ابتذال و نارسائی را از چهره تشبیهات و تعبیرات مکرر پاک کنند و ارزش آنها را با تعبیرات کاملاتازه و بدیع برابر سازند.

باری از این سخن چنین برمی‌آید که در ادبیات دو نوع اقتباس وجود دارد یکی اقتباس توأم با تکامل که دربارهٔ آن به‌اندازهٔ کافی سخن گفتیم و این نوع اقتباس معمولا بوسیلهٔ شاعران بزرگ و نوابغ ادب صورت می‌گیرد، بوسیلهٔ کسانی مانند سعدی، فردوسی، حافظ، شکسپیر، گوته. اینگونه اقتباسها در شعرعربی و فرانسه و اروپائی هم هست، فی‌المثل شعرای کلاسیک مانند راسین و کرنی از سخن‌سرایان یونان و روم[1] و شاعران مکتب رمانتیسم مانند ویکتورهوگو از نویسندگان و شاعران قرون‌وسطی الهام گرفته‌اند[2] و همچنین دربارهٔ اقتباسهای متنبی شاعر بزرگ قرن چهارم عرب هم کتابی هست از ابوسعید محمدبن احمدعبیدی به‌نام «الابانه عن‌سرقات‌المتنبی لفظا و معنی» وکتاب دیگری هست از صاحب بن‌عباد در همین زمینه و زمینه‌های دیگر به‌نام «الکشف عن‌مساوی شعرالمتنبی»[3] درحالی که در عظمت این شاعران نمی‌توان شک کرد وکار آنان را بهیچوجه نمی‌توان سرقت

۱. از مکتبهای ادبی از رضا سید حسینی ص ۲۹.
۲. همان‌کتاب ص ۸۱
۳. نقد ادبی ص ۳۳۶ چاپ اول

نامید.

دیگر اقتباسی است که بوسیلهٔ شاعران ضعیف و درجه دوم از شاعران بزرگ می‌شود و معمولا با ناکامی و شکست توأم است و چنین اقتباسی است که سرقت ادبی نام دارد.

ترجمه و اقتباس شعر خارجی - یکی از اقسام اقتباسها ترجمه یعنی اقتباس از ادبیات ملل دیگر است که چنانچه طوری صورت گیرد که شخصیت شاعر مترجم نمایان باشد خوب است. اقتباس از ادبیات ملل دیگر از قدیمترین زمانها در بین همهٔ اقوام رواج داشته و از جمله در ایران در گذشته و حال رایج بوده است. درگذشته بسیاری از شاعران مانند منوچهری و لامعی‌و امیر معزی وسعدی و مولوی بسیاری از تعبیرات و تشبیهات خود را از شعر و ادب عربی وام کرده‌اند مثلا تشبیهاتی از قبیل: دختر رز (بنت‌العنب)، داس مه‌نو، خنده جام، کشتی هلال، عقد ثریا، می صبح فروغ که در شعر حافظ و شاعران دیگر دیده می‌شود از عربی آمده است.[1]

و یا نثر مقامات حمیدی و نثر فنی فارسی اقتباسی است از مقامات ابن‌درید و بدیع‌الزمان و حریری و نثر فنی عربی. در ادب امروز هم ترجمه و اقتباس به‌صورت شعر فراوان است. از آن جمله است ترجمه‌های نادرپور و بسیاری دیگر از اشعار فرانسوی.

در اروپا هم تقلید شاعران کلاسیک از شاعران یونان و روم فراوان است چنانکه راسین ایفی‌ژنی خود را از اروی‌پید تقلید کرده است و در روم قدیم ویرژیل انئید حماسه مشهور خود را از همر گرفته است.

بسیاری از اشعار فارسی ترجمه احادیث و آیات قرآن است. از این قبیلند:

آسمان بار امانت نتوانست کشید   قرعه کار به‌نام من دیوانه زدند

در ترجمهٔ آیهٔ «اناعرضنا‌الامانة علی‌السموات والارض والجبال وابین ان یحملنها و اشفقن منها وحملها الانسان انه کان ظلوماً جهولاً».

و یا:

بنی آدم اعضای یکدیگرند   که در آفرینش ز یک گوهرند

که ترجمه این حدیث است:

۱. به‌صفحه ۱۰۲ کتاب «در گلستان خیال حافظ» نگاه کنید.

«مثل المؤمنین فی توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسداذااشتکی منه عضو تداعی‌له سائرابی بالسهر والحمی». یعنی حال مؤمنان در دوستی و ابراز رحمت و محبت به‌یکدیگر مانند حال پیکر یک انسان است که چون عضوی از آن بدرد آید اعضای دیگرآن پیکر دچار بیخوابی‌وتب می‌گردند و با آن عضو همدردی می‌کنند.[1]

۴- مشاهده- از خدماتیکه فرانسیس بیکن و جان استوارت میل و فلاسفهٔ دیگر اروپا به‌پیشرفت علوم جدید کردند، توجه آنها به‌تجربه و مشاهده و استقراء بود. البته در عهد قدیم نیز ارسطو و ابوریحان و زکریا رازی به‌مشاهده و طبقه‌بندی و استقراء توجه کرده بودند ولی این روش علمی صحیح بعد از آنها مدت زیادی بدست فراموشی سپرده شد و مسائل فکری بشر تا قرنها (از جمله در تمام قرون وسطی) براساس امور ذهنی و دینی و ایمانی و قیاسی و استنتاجی حل می‌شد، نه برپایه امور عینی و تجربی و استقرائی.

نتیجهٔ این کار توسعهٔ علوم الهی و کلام و فقه و معارف ایمانی و انحطاط علوم عقلی و تجربی بود. سخن‌سنجانی که مانند ارسطو درست کار کرده‌اند فنون ادبی و نقد را نیز باین شیوه بررسی نموده‌اند وآن را برپایهٔ تجربه و مشاهده و امور عینی و واقعی قرار داده‌اند نه براساس امور ذهنی و غیر واقعی و شعر و هنر را براساس موادی که از آن در دست دارند طبقه‌بندی کرده‌اند و مثلا آنرا به‌قصیده، غزل و مثنوی تقسیم نموده‌اند. برای‌تشبیهات و تصویرها و موضوعهای ادبی بر- اساس واقعیت اقسامی قائل شده‌اند. ولی متأسفانه درکشور ما، چون نقد صحیح هنوز پا نگرفته است، این شیوهٔ درست همیشه بکار بسته نمیشود و قضاوتها بیشتر براساس امور ذهنی است. ازآن جمله است این موارد:

الف- نزاع بین سنت‌گرایان و نوپردازان دربارهٔ شعر. این هردو معتقدند که شعر طرف مقابل بی‌ارزش و محکوم به‌زوالست، در حالیکه این حکمیست کاملا ذهنی و غرض‌آلود که فقط در مغز متعصبان و تندروان دو طرف وجود دارد نه در متن ادبیات معاصر. زیرا واقعیت محسوس و آشکار اینست که در ادبیات معاصر هم شعر سنتی خوب و هم شعر آزاد دلنشین وجود دارد. شک نیست کسی که پایبند

۱. برای دیدن اقتباس وترجمه از حدیث به «احادیث مثنوی» تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر رجوع کنید.

به‌اصول نقد صحیح و علمی باشد اینچنین حقایق را نادیده نمی‌گیرد و اینگونه با گستاخی و تعصب به‌آنها پشت پا نمی‌زند.

در این میان نظر نوپردازان که با اصرار می‌گویند دورهٔ قالبهای کهن سپری شده است تعصب‌آلودتر و کودکانه‌تر بنظر می‌رسد. باید پرسید پس شعرهای خوب بهار و پروین و ایرج مگر در زمان ما سروده نشده‌اند؟ آیا اینها به‌هزاران سال‌پیش تعلق دارند یا به‌این زمان؟ اینان می‌گویند قالبهای کهن نمی‌توانند بار افکار اجتماعی جدید را بکشند. اگر چنین است پس چگونه ادیب‌الممالک و اشرف‌الدین حسینی و بهار و دهخدا اندیشه‌های جدید مشروطه‌خواهی و آزادی طلبی را به‌شعر درآورده‌اند.

می‌گویند شعر نو شعر امروز است و هرچه غیر از آن باشد شعر گذشته است آیا واقعاً شعرائی مانند: ایرج، بهار، پروین اعتصامی و پژمان بختیاری متعلق به هزار سال پیشند؟ آیا اینها ازمعاصران نیستند؟

ب— از مسائل غیرعلمی و ضدتجربی که در بین بعضی از متعصبان رایج است اینست که می‌گویند سعدی و فردوسی شاعر نیستند و ناظمند در حالی که‌قرنها تجربه نشان می‌دهد که مردم ایران این‌ابرمردان ادبیات‌را بعنوان بزرگترین شاعران شناخته و ابیات و اشعارشان را قرنها در سینهٔ خود حفظ کرده و خوانده و زمزمه نموده‌اند و یا بصورت ضرب‌المثل بکار برده‌اند. اگر مهمترین نشانه شعر خوب اقبال مردم به‌آن باشد مشاهده عینی درطی چندین قرن ثابت می‌کند که فردوسی وسعدی بهترین شاعران ایرانند. حال اگر شاعرنمای حقیر جاه‌طلبی که جز شهرت زودگذر خود خواهان چیز دیگری نیست به‌مبادی علمی و تجربی و عینی پشت‌پا بزند و هذیانهای خود را شعر بداند اما سخنان بلورین‌والماس‌وارسعدی و فردوسی را نظم بشمارد نه شعر حرفی نیست:

همای گومفکن سایهٔ شرف هرگز   درآن‌دیارکه طوطی کم از زغن‌باشد

ج — از مشاهدات عینی وحسی دربارهٔ شعر فارسی یکی نیز اینست که‌قالبها و اوزان شعر فارسی اختصاص به‌موضوعات خاصی ندارند بلکه با یک وزن یا یک قالب خاص مثل قصیده و غزل می‌توان موضوعهای متعددی را بیان کرد. موضوعهائی ازقبیل اخلاق، حماسه، عرفان، مدح، وصف شراب. مثلا وزن شاهنامه (بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور) تنها اختصاص به‌حماسه ندارد بلکه با این

وزن همانطور که در بوستان می‌بینیم می‌توان عالیترین ادبیات تعلیمی و اخلاقی و عرفانی و عاشقانه را هم بوجود آورد. یا قالب غزل چنانکه در تاریخ ادبیات فارسی دیده‌ایم برای این امور بکار رفته است: وصف شراب، عشق، عرفان، رندی، مدح، مسائل سیاسی و اجتماعی (مانند غزلهای لاهوتی و فرخی یزدی و بهار).

مثلا وزن «شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار» (بحر رمل مخبون مقصور، فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات) هم برای مرثیه و سوگست مانند قصیده‌ای که ابتدای آن را نقل کردیم و هم برای عشق است مانند «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست» و هم برای مدحست مانند:

«احمدالله علی معدلةالسلطانی احمد شیخ اویس حسن ایلکانی»

(حافظ)

و هم برای مسائل اجتماعی و سیاسیست. بنابراین کسانی که به‌تقلید از ادبیات بیگانه می‌گویند درشعر فارسی هم هر موضوعی به‌قالبی خاص احتیاج دارد ادبیات ما را نخوانده‌اند و درنیافته‌اند که این قاعده کلیت ندارد و لااقل دربارهٔ قالبهای فارسی صادق نیست. اینان از این قاعده ذهنی غلط نتیجه می‌گیرند که با قالبهای قدیم نمی‌توان مسائل جدیدرا بیان کرد. این حکم که در فرنگ صادر شده است ممکنست درباره اشعار همانجا صادق باشد اما مسلماً دربارهٔ شعر فارسی صدق نمی‌کند زیرا چنانکه دیدیم در این آب و خاك می‌توان در یک وزن یا یک قالب واحد موضوعات مختلفی ازقبیل حماسه، اخلاق، عشق، عرفان، رثاء و غیره را به‌شعر درآورد.

۵ – از مسائل مهمی که روش علوم انسانی و ادبیات به‌ما می‌آموزد اینست که قواعد این علوم مانند قوانین ریاضی و فیزیک قطعی و بدون استثناء نیست و از این علوم نمی‌توان قواعدی بدست آورد که در همهٔ موارد و در تمام زمانها ومکانها صادق باشد.

باری قواعد زبانشناسی و روانشناسی و جامعه‌شناسی و نقد ادبی پراست از استثناء و هرکس مثل بعضی از معاصران بخواهد قواعد این علوم و فنون را در حکم قواعد ریاضی فرض کند یا بیمایه است و یا صاحب غرض و یا هردو. مثل کسانی که معتقدند برای بیان مسائل امروز فقط باید از قالبهای آزاد استفاده کرد. در حالی که این قاعده قطعی نیست و کلیت ندارد زیرا به‌شهادت شعر معاصر هم

می‌توان مثل پروین اعتصامی و بهار و ایرج با قالبهای سنجیده قدیم شعر گفت و هم می‌توان مانند نیما و اخوان و نادرپور و مشیری با قالبهای شکسته و آزاد امروز احساسات خود را بیان کرد.

و همچنین است مثالهائی که دربارهٔ قالب شعر زدیم و دیدیم چگونه جدالها و نزاعهای نامعقولی بین سنت‌گرایان و نوپردازان افراطی دراین باره درگرفته است.

شعر و ویژگیهای‌آن- یکی از مسائل نسبی و لرزانی که نمی‌تواند کلیت داشته باشد تعریف شعر و ادبیات و تعیین خصوصیات و شرائط هریک از آنهاست. زیرا نظر مردم نسبت به‌شعر درکشورهای مختلف و همچنین در یک کشور واحد در دوره‌های مختلف متفاوت است. گروهی در یک دورهٔ خاص با قافیه و وزنها و میزانهای سنتی در شعر مخالفند و طرفدار شعر آزادند و عده‌ای حتی وزن را در شعر لازم نمی‌دانند درحالی که مخالفانشان شعر بدون قافیه‌و وزن سنتی را شعرنمی‌دانند. تا چندی پیش شعر در فارسی دارای دو مصراع مساوی بود درحالی که امروز شعرهائی پیدا شده‌اند که مصراعهای آنها کوتاه و بلند است و این وضع در اروپا هم اتفاق افتاده است بنابراین دربارهٔ شعر و ادبیات و شرائط آن نمی‌توان حکم واحدی صادرکرد و به‌آن تعصب نیز ورزید. زیرا تجربه در ایران و جهان نشان داده است که هم شعر باقافیه وجود دارد و هم شعر بی‌قافیه. البته شعر از آغاز تاکنون در بیشتر نقاط جهان قافیه داشته است ولی بندرت و در بعضی از نواحی مانند یونان و روم قدیم و انگلیس‌قدیم‌شعربدون قافیه هم‌دیده شده است. درکشور ما شعر هم می‌تواند در قالبهای سنجیدهٔ کهن باشد و هم می‌تواند در قالبهای آزاد و شکسته جدید سروده شود.

تا قرن نوزدهم اساس شعر بر روشنی و فصاحت بود ولی از آن به‌بعد اشعار مبهم و پیچیده نیز پیدا شد وکار به‌جائی کشید که بعضی مانند ورلن منکر زیبائی و فصاحت در شعر شدند و درکشور ما نیز از قدیم تاکنون هردو نوع شعر وجود داشته است. البته تاریخ ادبیات ما نشان می‌دهد که اشعار روشن و فصیح سعدی و فردوسی و ایرج و فریدون مشیری ازشعرهای پیچیده خاقانی‌و صائب تأثیر بیشتری در مردم داشته‌اند معهذا اگر دسته‌ای تنها شعر پیچیده را شعر بدانند و شعرهای روان و روشن را شعار بشمارند دستخوش تعصب شده‌اند و واقعیات یعنی اشعار سعدی و فردوسی را ندیده گرفته‌اند و اگر عده‌ای هم منکر شعر مبهم‌گردند آن هم

نوعی دیگر از تعصب است.

بعضی دیگر می‌گویند شعر باید ناخودآگاه و خودبخود و در عالم بیخبری سروده شود درحالیکه همیشه چنین نیست زیرا بسیاری از شاعران بزرگ مانند حافظ، صائب، فردوسی در هنگام هوشیاری به‌سرودن شعر دست زده‌اند مثلا فردوسی روایات منثور را با علم و اطلاع به‌شعر درمی‌آورده است یعنی اشعار خود را با آگاهی و تأمل کامل از نثر به‌نظم برمی‌گردانده است. چنانکه از نسخه‌های دیوان حافظ و صائب برمی‌آید این دو شاعر در اشعار خود دست می‌برده و در آن تجدید۔ نظر می کرده‌اند. از معاصران و پیشینیان ما کسانی مانند فخرالدین گرگانی و نادرپور و بهار شعر خود را آگاهانه یا از زبانی دیگر یا از روی شعر شاعران دیگر ترجمه کرده‌اند و اینگونه شعرها به‌صرف اینکه ناخودآگاهانه سروده نشده‌اند نباید بد و معیوب شمرده شوند. همچنین نوپردازانی مانند نیما طبق نوشته‌های خود آگاهانه قالبهای قدیم را به‌هم زده و قالبهای جدیدی بوجود آورده‌اند. ولی درمقابل بسیاری از آثار ادبی در یونان قدیم و ایران و اروپا در حالت بیخودی بوجود آمده است. از آن جمله است بسیاری از شعرهای مولوی در ایران. در اروپا هم گوته می‌نویسد سرگذشت ورتر را درحالتی بین خواب و بیداری نوشته است. سقراط دربارۀ شاعران قدیم یونان می‌گوید: اینان در حالت بیخودی شعر می‌سرایند و نمی‌دانند چه می‌گویند بطوری که پس از بخود آمدن از سروده‌های خویش در شگفت می‌مانند. سور رئالیستها اساس کارخود را در شعر و ادبیات برتداعی آزاد و ازبین رفتن هشیاری و اراده قرار داده‌اند. بنابراین هم شعر آگاهانه وجود دارد و هم شعر ناآگاهانه و اینکه ما فقط یکی از آنها را شعر بدانیم و دیگری را شعر نشماریم سخن درستی نگفته‌ایم. البته باید یادآور شد که مقدار کمتری از اشعار جهان در حال شور و مستی و بیخبری صرف سروده شده است و بیشتر آنها یاآگاهانه و درحال هشیاری و با تأمل بوجود آمده‌اند یا درحالی نیمه آگاهانه.

برای آنکه دشواری کار را درمسائل مربوط به‌شعر بدانیم بهتر است چند نظر متضادی را که دراین‌باره گفته‌اند دراینجا بیاوریم: رمبو می‌گوید: «شعر نبایدبرای آموزش باشد» در حالی که شاعران کلاسیک و بسیاری دیگر مانند افلاطون و تولستوی و پیروان ادبیات اخلاقی و متعهد می‌گویند شعر و ادبیات باید آموزنده باشد. افلاطون برای شعر جنبۀ الهی و مذهبی قائل است و می‌گوید: «شاعر پروازگر

است و موجودی است مقدس و بدون الهام و فراموش کردن خود نمی‌تواند چیزی خلق کند». در تورات آمده است که: «شعر معجزه و املاء خداوند است و شاعر پیغمبر است و دهان یهوه بشمار می‌آید».

هندیان قدیم معتقد بودند که «شاعر از ارواح مقدس (فروشی‌ها) و عقل کل الهام می‌گیرد».

در ایران هم نظامی سخنوران و شاعران را بلبل عرش نامیده و آنان را در پایگاهی پس از پیغمبران قرار داده است:

بلبل عرشند سخن پروران ‌ ‌ ‌ باز چه مانند به‌آن دیگران
پرده رازی که سخن پروری است ‌ ‌ ‌ سایه‌ای از سایهٔ پیغمبری است
پیش و پسی بست صف کبریا ‌ ‌ ‌ پس شعرا آمد و پیش انبیا
(مخزن‌الاسرار)

در حالی که عده‌ای دیگر در مقابل اینها که شعر را امری خدائی و رحمانی می‌دانند آن را چیزی بد و شیطانی می‌شمارند. از جمله در قرآن کریم شعر ناشی از گمراهی شمرده شده است و شاعران راهنمای گمراهان خوانده شده‌اند مگر کسانی که اخلاق و اسلام را ستایش کنند (الشعراء یتبعهم‌الغاوون... الاالذین آمنوا وعملوا الصالحات). بنابراین اسلام یکی‌از هواخواهان ادبیات متعهد است منتها تعهد به‌دین اسلام. بعضی دیگر میگویند: «شعر غذای شیطان است».

شاعران و نویسندگان جهان یکی از انواع مهم ادبیات را ادبیات غنائی شمرده‌اند که در آن شاعر به‌بیان عواطف شخصی خود می‌پردازد و بزرگانی مانند گوته، هوگو، لامارتین، سعدی، حافظ، مولوی در این زمینه اشعار و آثار جاودانی و شاهکارهای عالی خلق کرده‌اند درحالیکه گوستاو فلوبر که وابسته به‌مکتب واقع‌گرائی است در نقطهٔ مقابل آنان قرار دارد. او اینگونه شاعران را دلقک می‌داند زیرا مخالف بیان مسائل شخصی در ادبیات است و دراین‌باره چنین می‌گوید: «همهٔ آنان که برای شما ازعشقهای ناکامشان، از قبر مادرشان، از پدرشان، از خاطرات مقدسشان صحبت می‌کنند، یادگارها را می‌بوسند، در ماهتاب گریه می‌کنند، در برابر اقیانوس غرق در تخیل می‌شوند همه از یک قماشند. معرکه گیرانی هستند که برای بدست آوردن پول و شهرت قلب خود را بدست گرفته‌اند»[1]. با این حال

۱. مکتبهای ادبی ص ۱۲۹ از رضا سیدحسینی، چاپ سوم.

ناچاریم در اینجا برای شعر تعریفی بدست دهیم. منتها تعریفی که هرچه بیشتر عام و جامع باشد و اگر شعر تمام جهان را دربرنگیرد لااقل بتواند بر شعر گذشته و حال ایران منطبق شود. به‌این‌سبب با توجه به‌تعریفهائی که اروپائیان و ایرانیان در گذشته و حال برای شعر کرده‌اند می‌گوئیم: **«شعر سخنی است دارای موسیقی‌وتأثیر»** بنابراین مهمترین خاصیت شعر تأثیری است که برآدمیان دارد و موسیقی و زیبائی نیز یکی از عوامل مهم این تأثیرند. مراد از موسیقی وزن و قافیه وتناسب حروفست. بنابراین سه نوع موسیقی می‌توان در شعر تشخیص داد یکی وزن دیگر قافیه سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر. وزن و قافیه شعر فارسی برای ما ایرانیان روشن است که چیست زیرا دربارهٔ آن کتابهای بسیاری نوشته‌اند و براین اساس شعرهای فراوانی گفته شده است‌و تشخیص آن برای اکثر ایرانیان درس‌خوانده بسیار آسانست ولی دربارهٔ موسیقی حروف شعر فارسی کسی تحقیق دقیقی نکرده است و کیفیت آن را روشن ننموده است وهر کس بگوید اثر من یا دیگری دارای موسیقی درونیست سخن او مشکوك و گزافه‌آمیز است زیرا معیار موسیقی درونی شعر فارسی‌تاکنون بدست داده نشده است و این کاریست که آیندگان باید انجام دهند. بنابراین شعر لااقل یکی از این سه موسیقی را باید داشته باشد تا تأثیر کند واگر از هرسهٔ آنها بهره‌مند باشد، بسیار بهتر است زیرا موسیقی آن قویتراست. بهمین سبب داشتن‌وزن و قافیه بر زیبائی و تأثیر شعر می‌افزاید بشرط آنکه به‌معنی و زیبائیهای دیگر آن خللی وارد نسازد. البته وزن و قافیه را چنان باید آورد که شاعران بزرگ و خوب آورده‌اند نه آنطور که شاعران درجه دوم و سوم و ضعیف و بد بکار برده‌اند. بعضی از شاعران مانند حافظ و سعدی و مولوی گاهی در یک بیت چهار قافیه آورده‌اند و به‌اصطلاح اهل بدیع صنعت تسجیع و تسمیط را مراعات کرده‌اند و برزیبائی شعر خود افزوده‌اند مانند: بدن، سخن و خویشتن در این بیت سعدی:

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن
من خود به‌چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود

به‌هرحال وزن و قافیه و موسیقی از مهمترین عوامل تأثیر شعرند و هرچه این موسیقی بیشتر باشد شعر عالیتر و تأثیرش بیشتر است وهرچه این موسیقی ضعیف‌تر باشد تأثیر شعر کمتر است بنابراین مراعات وزن و قافیه در صورتی که به‌زیبائی شعر

خللی وارد نکند از مزایای شعر است نه از معایب آن. البته نظر بعضی ازطرفداران شعر آزاد که شایع کرده‌اند اگر شعر قافیه و وزن نداشته باشد یا اگر قالب آن آزاد باشد عالیتر است درست نیست. زیرا شک نیست که شعر با قالب آزاد و بدون قافیه از لحاظ موسیقی و تأثیر ضعیف‌تر است. و سرودن شعر آزاد در صورتی خوب و مجاز است که شاعر نتواند شعر عروضی خوب بگوید و یا موضوع و بافت سخن او آنقدر زیبا باشد که نبودن قافیه و وزن سنتی را جبران کند.

افلاطون و ارسطو برخلاف آنچه در میان جوانان شایع کرده‌اند وزن را برای شعر لازم می‌دانند. سخن‌سنجان ایران و عرب نیز همه آن را ضروری شمرده‌اند[۱]. به هرحال باید دانست که بیشتر اشعار جهان وزن و قافیه و موسیقی داشته‌اند و شعر بدون موسیقی وجود ندارد. اثر ادبی زیبائی که موسیقی نداشته باشد نثر شاعرانه است. در فارسی باآنکه نثر خواجه‌عبدالله و گلستان موسیقی هم دارند و از لحاظهای دیگر نیز به‌شعر نزدیکند آنها را شعر نمی‌خوانند بنابراین شعر بی‌قافیه و آزاد نوعی شعر ناقص است. شعر از آغاز تاکنون وزن داشته است و شعر بی‌وزن یا شعر منثور که اخیراً به‌گوشها می‌خورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه و متجددنمایان کشورهای دیگر است که از ایشان تقلید کرده‌اند. بدیهی است از دو شعر که از تمام جهات در شرایط مساوی باشند آنکه به‌موسیقی وزن و قافیه آراسته باشد زیباتر است. به همین سبب در اروپا بسیاری از شاعران پس از طی کردن دوران اشعار آزاد به‌رعایت وزن و قافیه و سنت‌گرایش یافته‌اند تا شعرشان از موسیقی و تأثیر بیشتری برخوردار گردد.

ابزار و ملاك نقد- ابزار نقد ادبی در درجهٔ اول ذوق مردم و بعد از آن علوم و فنون ادبی است که باید بوسیلهٔ سخن‌سنجی باانصاف و صاحب‌ذوق و متخصص برای ارزیابی شعر و ادب بکار رود و ما به‌بعضی از این معیارها در همین مقدمه اشاره می‌کنیم و برای دیدن بقیه بهتر است به‌کتابهای نقد ادبی و تاریخ ادبیات ایرانی و عربی و فرنگی رجوع شود. نام بعضی از این کتابها در فهرست منابع آمده است.

بنابراین شعر یا اثری خوبست که از طرفی ذوق عدهٔ زیادی از مردم در

۱. دکتر خانلری نیز وزن را برای شعر لازم می‌داند وشعر را چنین تعریف می‌کند: «شعر تألیفی است ازکلمات که نوعی وزن در آن بتوان شناخت» (وزن شعر فارسی‌چاپ۱۳۳۷ص۸)

مدتی دراز آن را بپسندد و از طرف دیگر سخن‌شناس و متخصص نقد ادبی نیز نظر مردم را در این باره تأیید کند. تاریخ نقد نشان می‌دهد از این دو عامل عامل اول یعنی ذوق اکثریت مردم دارای اهمیت بیشتریست زیرا مهمترین خاصیت شعر تأثیر آن در اذهان و روحیات و نفوس مردمست و هرچه این تأثیر بیشتر باشد و دل گروههای بیشتری از شعر به‌طپش درآید و شعردر زمان طولانی‌تری تأثیر کند ارزش بیشتری دارد و این همان مسأله کمیت است که کانت آن را از شرایط زیبائی و امر زیبا دانسته است[1]. البته ذوق اکثریت مردم برای دوران کوتاه و زودگذر ملاك نیست چه بسا تصنیفها و اشعاری که درهمین زمان ما در دوران کوتاهی «مد روز» شده ولی بزودی فراموش گردیده‌اند. کافیست نظری بیفکنیم به‌بعضی‌از شعرهائی که امروز به‌زور رادیو و تلویزیون و مطبوعات چند صباحی رواج می‌یابند ولی به‌زودی عمرشان بسر می‌رسد. بنابراین ذوق اکثریت وقتی معتبر است که سالها بلکه قرنها اثری را بپسندد. مانند آنچه دربارهٔ شعر سعدی و حافظ و فردوسی می‌بینیم.

مراد از **شعر جاودانی** همانست که در زمانی دراز در اعماق دل و جان مردم نفوذ نماید و گرنه شعر جاودانی به‌معنی واقعی و به‌معنی شعری که همیشه در عدهٔ زیادی از مردم تأثیر کند وجود ندارد زیرا زبان و موضوع شعر اگرچه آن شعر شاهکار هم باشد کهنه می‌شود و در نتیجه کهنه شدن زبان، فهم شعر نیز غیرممکن می‌گردد و وقتی فهم شعر ممکن نبود تأثیر آن از میان می‌رود مانند شعرهای اوستائی یا پهلوی یا لاتینی یا انگلیسی قدیم برای مردم امروز. بنابراین شعر جاودانی اصطلاحیست مجازی. زیرا شعر هر چه خوب هم باشد کهنه می‌شود. اما شعر جاودانی به‌معنی مجازی آنست که دیرتر از تأثیر می‌افتد. گفتیم نظر معلم و استاد ادبیات دربارهٔ ارزش اشعار نقش درجه دوم را دارد و نقش درجهٔ اول به‌عهدهٔ ذوق اکثریت است بخصوص معلمان و استادان ادبیات ما که با نقد ادبی و ادبیات جهان کمتر آشنائی دارند و ذوقشان براثر حفظ اشعار کهنه، به‌زبان کهنه و اصول کهنه عادت کرده است و غالباً دربارهٔ تشخیص شعر گمراه کننده شده است و از این بدتر نظر کسانیست که یا خود شعر آزاد می‌گویند و یا پیرو مکتبهای افراطی این نوع شعرند و تعصب و غرض قوهٔ قضاوت و ذوق سلیم آنها را فلج کرده است.

ضمناً ملاك ارزیابی آثارمبهم و نامفهوم هنر نو (اعم از شعر و ادبیات و

۱. به‌شناخت زیبائی اثر فلسین شاله ترجمهٔ علی‌اکبر بامداد ص ۱۱۵ رجوع کنید.

نقاشی و موسیقی) تنها نظر منتقدانست نه عقیده مردم زیرا اینها روشن و واضح نیستند که همه بتوانند دربارهٔ آنها قضاوت کنند و از طرفی حقیقت اینست که به‌نظر بسیاری هنر نو اروپای غربی با تمام سروصداهائی که دربارهٔ آن به‌راه افتاده است برخلاف هنر واضح و روشن قدیم باز هم مشکوکست زیرا فقط با توضیح ناقدان قابل درکست. بعضی این هنر را هنر منحرف و هنر واخوردگی و کج‌ذوقی نامیده‌اند. بنابراین در اقتباس و تقلیداز آن مانند بعضی از «نوگرایان» تندرو نباید دچار افراط وذوق‌زدگی و زیاده‌روی شد بلکه باید جانب احتیاط را نگهداشت زیرا این نوع شعر و هنر هنوز هم که هنوز است در دنیا جا نیفتاده است و پیروان آن خود چیزی از آن نمی‌فهمند بلکه اظهار نظر آنان دراین‌باره تنها براساس حرف این وآن است نه برپایهٔ ذوق و نظر شخصی. متأسفانه این نوع مردم که عقل و ذوق خود را به‌دست دیگران می‌دهند و به دنبال «مدروز ادبی و هنری» می‌روند در جامعه ما هم فراوان شده‌اند و فراوانند کسانی که خود از نقاشی و شعری سردرنمی‌آورند اما به‌پیروی از این وآن به‌تحسینش می‌پردازند.

ذوق ـ ذوق مردم که یکی از مهمترین معیارهای ارزیابی آثار ادبیست براثر عادت و فطرت بوجود می‌آید و چون به‌آثار هنری و ادبی متداول گذشته و حال عادت دارد گاهی آثار هنری و ادبی تازه را درك نمی‌کند و مدتی در برابر آن مقاومت می‌نماید همانطور که در برابر رمانتیسم و ناتورالیسم و سبك هندی و شعر آزاد مقاومت کرد. زیرا برای درك آثار جدید عادات جدیدی لازم است ولی اثر جدید اگر واقعاً دارای جوهر هنری و ادبی باشد جای خود را در ذوقها و اذهان باز می‌کند و اگر هم ارزشی نداشته باشد فراموش می‌شود. بنابراین معیار بدیع بودن اثر هنری نیز ذوق مردم است منتها گاهی ذوق با درنگ و تأمل و تأخیر به‌زیبائی اثری پی‌می‌برد مانند مقاومتی که جامعه ما ابتدا در مقابل آثار خوب شعر آزاد نشان داد. عده‌ای از این اشتباه موقتی ذوق و از این تأخیر آن در درك زیبائی سوءاستفاده می‌نمایند و هذیانها و مطالب سردرگمی به‌نام شعر می‌گویند و سپس ادعا می‌کنند ارزش کارشان را آیندگان درك خواهند کرد. ولی باید دانست که این خاصیت ذوق نمی‌تواند حربه‌ای به‌دست شیادان ادبی و دهها‌هزار افراد گمراهی باشد که خود را شاعر می‌دانند زیرا اولا ظهور اینهمه «شاعر نابغه» که مردم از درك زیبائی شعرشان عاجز باشند از نظر روانشناسی ممکن نیست و این

قاعدهٔ علمی مشت هذیان‌گویان را باز می‌کند و بین آنان و شاعران واقعی که براثر ابتکار و نوآوری اصیل درک آثارشان دشوار است فرق می‌گذارد. ثانیاً اگر ذوق مردم در درک آثار اینان برای مدت کوتاهی درنگ کرده باشد طولی نخواهد کشید که بزودی به‌اشتباه خود پی خواهد برد و اثر جدید را درک خواهد کرد. ثالثاً اگر شعری متعلق به‌آیندگان باشد و درک آن به‌سالها و قرنها وقت نیاز داشته باشد بهتر است که داوری دربارهٔ آنرا به‌همان آیندگان واگذاریم و مردم امروز را از تحسین و احترام نسبت به‌آن معذور داریم. زیرا کسانی که در آینده می‌آیند قدر آن آثار را بخوبی خواهند دانست و اندکی در تحسین و تمجید آن درنگ نخواهند کرد. بنابراین فشار به مردم امروزین برای بزرگداشت چنین شاعرانی بهیچوجه لازم نیست. آیا بهتر نیست که چاپ اینگونه آثار را هم به‌عهده آیندگان واگذار کنیم و آن را از دسترس امروزیان اندك فهم خارج سازیم. ما دربارهٔ ملاك و ابزار نقد بعداً نیز در ذیل عنوان نقد فنی و نقد ذوقی سخن خواهیم گفت.

شاعر ـ از مسائلی که به‌روش نقد شعر مربوط است نقد حال شاعر و پی‌بردن بخصوصیات وی است. در این راه نخستین کاری که باید کرد طبقه‌بندی شاعران است برحسب اهمیت و زیبائی شعرشان و برحسب استعداد و ارزش کارشان. به‌این ترتیب می‌توان شاعران را به‌چهار طبقه تقسیم کرد: یکی شاعران عالی یا نابغه مانند سعدی و فردوسی و مولوی و حافظ. دیگر شاعران خوب مثل فرخی، عراقی، انوری، بهار، ایرج، پروین اعتصامی، ناصرخسرو. سوم شاعران متوسط مانند اثیرالدین اخسیکتی. چهارم شاعران ضعیف مانند صد هزار نفری که امروز شعر نو می‌گویند و ادای نیما و فروغ را درمی‌آورند و بیست‌هزار غزلسرائی که به‌نشخوار آثار گذشتگان می‌پردازند.

شاعران نابغهٔ یک قوم فراوان نیستند. مثلا در ایران در طول هزار سال از چهار نفر تجاوز نمی‌کند (فردوسی، سعدی، مولوی و حافظ). شاید خیام و نظامی را هم بتوان به‌اینها افزود. در اروپا هم کم و بیش چنین وضعی دیده می‌شود زیرا همهٔ شاعران آن دیار در حد «گوته»، «هوگو» و «بودلر» نیستند.

مهمترین ویژگی و خصوصیت شاعر بزرگ و نابغه اینست که همه یا بیشتر اشعارش ناب و یکدست و تقریباً همه یا بیشتر آثارش شاهکار است و شعر سست و ضعیف بسیار کم دارد.

شاعر خوب کسی است که قسمتی از آثارش خوب باشد اگر چه به‌حد کمال نرسد و بتوان در میان اشعار او قطعات و ابیات نابی درحد شعر شاعران نابغه نیز پیدا کرد. این دسته هم بسیار نیستند وشاعران خوب ما شاید جمعاً به‌پنجاه تن برسند.

شاعر ضعیف آنست که بندرت درآثارش شعر متوسط یا خوبی دیده شود بنابراین اینها را اصلا نباید شاعرشمرد. مانند دهها هزار شاعر نوپرداز و سنت‌گرائی که امروز به‌خیال خود شعر می‌گویند.

مراد از شاعر واقعی‌شاعر نابغه است حتی شاعر خوب هم در مقابل شاعر نابغه جلوه و نمودی ندارد. مثلا تا «سعدی» و «حافظ» مانده است کسی شعر «صائب» و «عراقی» را نمی‌خواند.

شاعران متوسط و ضعیف و مدعیان شاعری جز اینکه عرض خود را ببرند و زحمت مردم ایران را بدارند کاری دیگر نمی‌کنند. همانطورکه لابرویر می‌گوید: «چیزی تحمل ناپذیرتر از یک شعر متوسط نیست.»

فعلا صد هزار نفری که امروز به‌خیال خود شعر نو و کهنه می‌گویند جز آنکه آلت دست بعضی از شاعران متوسط و ضعیف دیگر گردند و جز آنکه به دور بتهای ادبی جمع شوند و دربارهٔ آنها مبالغه و اغراق کنند و مردم را گمراه سازند نقش دیگری ندارند. اینان در این پندار باطلند که باسینه زدن زیر علم این و آن می‌توانند خود را در صف شاعران جای دهند و می‌توانند نام خود را در لیست این گروه ثبت نمایند در حالی‌که ول معطلند، زیرا طبق اصول روانشناسی تعداد شاعر واقعی همیشه اندکست و هیچگاه نمی‌تواند در یک دورهٔ معین به‌تعداد سرسام‌آور صد هزار تن برسد. ثانیاً بتهائی‌که به‌عنوان شاعر علم شده‌اند به‌این گروه بیشمار مهلت خودنمائی نمی‌دهند. بنابراین سنگ شاعران مشکوك و جاه‌طلب را به‌سینه زدن کسی را شاعر نمی‌کند واین کارکوچکترین فایده‌ای برای پاسنبری-بگیران ندارد. فقط آبی به آسیاب بتهای ادبی و آوازه جویان و «جاودانه مردان شعر معاصر» می‌ریزد و بس. بنابراین بهتر است هرکس که فکر می‌کند شاعر است بداند که:

عمرها باید که تا یک کودکی از روی طبع
عالمی گردد نکو یا شاعری شیرین‌سخن

بهتر است که‌مدعیان شاعری بدانند که طبق اصول روانشناسی احتمال

موفقیتشان زیاد نیست و فقط بعد از ادامهٔ کار و گذشت کافی زمان می‌توانند بفهمند شاعرند یا نه و همچنین تنها اگر استعدادی داشته باشند ممکنست در شمار شاعران درآیند.

به‌شهادت تاریخ ادبیات ایران و جهان یکی دیگر از ویژگیهای شاعران تخصص آنهاست. هر کس بخصوص در ایران متخصص رشتهٔ خاصی از شعر است. فردوسی متخصص حماسه است و اگر غزل و قصیده می‌گفت به‌جائی نمی‌رسید. حافظ نابغهٔ غزل است و قصایدش تعریفی ندارد و از عهدهٔ داستان‌پردازی نیز برنمی‌آید. تنها سعدی است که در غزل و قصیده و مثنوی و نثر استادی بی‌نظیر است و از عهده چند کار برمی‌آید. تنها اوست که هم در ادبیات غنائی و هم در ادب تعلیمی ایران برترین مقام را دارد. تازه همین سعدی ازسرودن حماسه عاجز است.

از عجایب روزگار ما اینست که کسانی که شعر آزاد می‌گویند گاهی به سرودن غزل هم دست می‌زنند و به‌خیال آنکه شاهکاری بوجود آورده‌اند آن را چاپ هم می‌کنند و در رادیو و تلویزیون هم آن را می‌خوانند.

البته در اروپا نوابغی مانند «هوگو» و «گوته» هم شاعر بوده‌اند وهم‌نویسنده. اینان هم داستان نوشته‌اند و هم نمایشنامه ولی در کشورما نظیر اینگونه هنرمندان همه کاره جز سعدی کسی را نمی‌شناسیم.

باید دانست که امروز، شاعر نابغه نداریم یعنی کسی مانند سعدی و حافظ و فردوسی در بین ما نیست. مراد سعدی و فردوسی زمانه است و غرض این نیست که کسی به‌سبک سعدی و فردوسی شعر بگوید زیرا دورهٔ شعر این شاعران گذشته است. مقصود ازسعدی و فردوسی زمانه آنست که مقام شاعری کسی در حد سعدی و فردوسی باشد نه سبک و اندیشه و دریافت او از جهان.

بیشتر اشعار شاعران امروز نامطلوبست و اکثر ناب و یکدست نیست و این ضعف گاهی درشعر شاعران مشهورنیز دیده می‌شود مانند جغد جنگ بهار و افسانه و آی آدمهای نیما که درآنها مصراعها و اجزاء پیچیده و نامناسب بسیار است. و بنابراین امروز هر شاعری اعم از سنت‌گرا و نوپرداز دارای اشعار ضعیف هم‌هست که باید با انتقادهای صحیح مشخص و معین شود و عجب اینست که در این زمان در شعر آزاد بتهائی بوجود آمده‌اند که ساحت مقدسشان از انتقادبری است. مثلا کافیست امروز کسی کوچکترین ایرادی به «پدر شعر امروز» یا به «جاودانه

مرد شعر معاصر» بگیرد و آنگاه باید منتظر قشقرق و واویلا حسین باشد. آنوقت است که دهها جوان «نابغه» که در نقد شعر ارسطو را نیز بشاگردی قبول ندارند دست از آستین بیرون می‌آورند و انتقادگر بینوا را به‌باد دشنام و ناسزا می‌گیرند. در حالی که انتقاد یکی از لوازم پیشرفت ادبیات است. بخصوص برای نیمه شاعران امروز که به‌نقد صحیح نیاز فراوانی دارند و باید از این طریق راهنمائی شوند.

فصل سوم

اقسام نقد

نقد ادبی را ممکن است به‌اقسامی تقسیم کرد از قبیل: نقد تکوینی، نقد کل و جزء، نقد توصیفی، نقد ارزشی، نقد صورت، نقد ماده و موضوع، نقد فنی، نقد ذوقی، نقد بازاری، نقد دانشگاهی، نقدروزنامه‌ای، نقد زیبا شناسی، نقد تفسیری، نقد تأثری، نقد شاعران و نویسندگان، نقد تاریخی، نقد اخلاقی و غیره.

نقد تکوینی- یکی از اقسام نقد نقد تکوینی است یعنی تحقیق دربارهٔ شرایط تکوین و بوجود آمدن یک اثر ادبی و بررسی اینکه محیط زندگی و جغرافیائی شاعران و نویسندگان و استعدادهای شخصی و شخصیت و خلق وخوی و حالات روانی ادب آفرینان تا چه‌حد در پدید آمدن و آفرینش اثرشان مؤثر بوده است این نوع نقد را می‌توان به‌سه قسم تقسیم کرد:

۱ — نقدروانشناسی؛ ۲ — نقداجتماعی وجامعه‌شناسی؛ ۳— نقدمحیط جغرافیائی.

این هرسه نقد بسیار دشوار است ومستلزم داشتن تخصص در جامعه‌شناسی هنری و تاریخ و جغرافیا و تاریخ ادبیات و روانشناسی هنرمندان است. در این نوع نقد سخن‌سنج باید روابط بین معانی و صورتهای اثر ادبی را از طرفی و روحیات آفریننده اثر و محیط اجتماعی و ادبی را از طرف دیگر کشف کند و مثلا دریابد که محیط سبز و خرم یا خشک در تشبیهات و تخیلات شاعر چه تأثیری داشته است. نقد تکوینی بویژه نقد روانشناسی در کشور ما بیسابقه است[1]. در کتابهای تاریخ

۱. برای اطلاع بیشتردربارهٔ نقد روانشناسی واجتماعی به‌نقد ادبی از ص ۷۴ به‌بعد، چاپ اول، ج۱ نگاه کنید.

ادبیات فارسی جلوه‌هائی از این نوع نقد می‌توان دید.

نقد توصیفی و ارزشی- وقتی شعر و یا اثری را از نظر صورت و معنی نقد می‌کنیم ممکنست دو راه در پیش گیریم یکی آنکه به‌توصیف اثر دست بزنیم مثلا شعری را تقطیع نمائیم و وزن عروضی آن را معین کنیم یا تشبیهات و استعارات و صنایع بدیعی آن را بیرون آوریم و یا تعیین کنیم که آن اثر ادبی جزء کدامیک از انواع ادبیست بدون آن که رابطه این امور را با درجهٔ زیبائی این آثار بدست‌دهیم و بی‌آنکه پایگاه اثر یا شعر یاد شده را میان آثار و اشعار دیگر ایران و جهان معلوم کنیم. ما این نوع نقد را توصیفی می‌نامیم یعنی نقدی که کارش تنها توصیف خصوصیات شعر و اثر است بدون آنکه ارزش آن را در میان آثار نظیر آن پیدا کند ولی هرگاه بعد از توصیف شعر یا اثری به‌ارزیابی و تعیین درجهٔ خوبی و زیبائی آن نیز بپردازیم یعنی معین کنیم که مثلا صنایع ادبی و تشبیهات حافظ چرا زیباتر از آرایشهای ادبی دیگرانست نقد ارزشی کرده‌ایم و نقد واقعی نیز نقد ارزشی است که بدون نقد توصیفی ممکن نیست. بعبارت دیگر نقد توصیفی مقدمهٔ نقد ارزشیست و برای آن لازم است اما کافی نیست. در نقد ارزشی باید از ذوق نیز مدد جست و به مقایسهٔ آثار با هم نیز دست یازید. درحالیکه در نقد توصیفی که آسانتر است چنین کاری لازم نیست زیرا تعیین وزن یا صنایع بدیعی‌اثری چندان به‌ذوق نیاز ندارد.

یکی از نارسائیهای نقدهای ما اینست که صرفاً توصیفی است و فاقد جنبهٔ ارزشی است به‌عبارت دیگر معلمان ادبیات و نقدنویسان بواسطهٔ دشواری نقدارزشی از این کار مهم که هدف و منظور اصلی نقد است طفره رفته و شانه خالی کرده‌اند و اگر هم کسی دربارهٔ خوبی و بدی اثری نظر داده است بدون دلیل فنی و هنری بوده و در بیشتر این موارد بهترین حجت فحش و ناسزا و تعصب بوده است مانند کاری که «ناقدان کارآزموده» امروز ما در مطبوعات و بعضی هفته‌نامه‌ها می‌کنند و به کمک «دلایل بسیار منطقی و عمیق» حساب مخالفان خویش را می‌رسند. باری از آنجائی که نقد واقعی نقد ارزشی است نه نقد توصیفی ما باید اینگونه نقد را رواج دهیم اگر چه مستلزم تحقیقی دشوار و توانفرسا باشد و اگر چه لازم گردد که آثار مختلف ادبیات فارسی را با هم مقایسه کنیم. وگرنه نقد توصیفی صرف از قبیل تقطیع عروضی و استخراج صنایع بدیعی بدون یادآوری رابطهٔ آنها با زیبائی شعر از قدیم تاکنون رواج داشته است و چندان به‌پیشرفت ادبیات کمک نکرده

است و بلکه گاهی موجب رکود و تحجر آن نیز شده است.

نقد کل و نقد اجزاء ـ نقد گاهی متوجه کل اثر است مثلا یک غزل یا قصیده یا داستان یا حکایت در مجموع توصیف و ارزیابی می‌شود فی‌المثل وزن، قافیه و نوع ادبی آن بطور کلی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و مثلا تعیین می‌شود که پیام شاعرانه و موضوع اساسی شعر چیست و شاعر برای بیان مقصود خود از چه اشکال و ابزاری مدد جسته است و چه نوع تشبیهات و تعبیراتی را بکار گرفته است و چه صنایع ادبئی را آورده است.

این نوع نقد در میان نقدنویسان اسلامی و ایرانی کمتر رایج بوده است در حالیکه در بین اروپائیان از قدیمترین زمانها اساس کار نقد بوده است. فی‌المثل ارسطو در کتاب خود به‌نام «هنرشاعری» سراپا به‌این نکته پرداخته است و به‌بحث دربارهٔ خصوصیات کلی و عمومی شعر نمایشی و حماسی دست زده است.

نوع دیگری از نقد که بیشتر در میان ملل اسلامی و ایرانیان رایج بوده است نقد اجزاء است یعنی نقد ابیات و اجزای شعر و اثر ادبی به‌تنهائی. پرداختن ایرانیان و اعراب به‌صناعات ادبی ناشی از همین دید است زیرا این صناعات (جز معدودی از آنها ازقبیل براعت استهلال و فصاحت و بلاغت) مربوط است به ابیات و اجزاء نه به‌تمام اثر.

بنابراین در حالیکه ما بیشتر به‌نقد جزئی پرداخته‌ایم یونانیان و اروپائیان هم نقد کلی و هم نقد جزئی را با دقت و موشکافی مورد بررسی قرار داده‌اند و حتی در نقد جزئی نیز دست کمی ازما ندارند. مثلا یونانیان و رومیان و اروپائیان قرون وسطی چهارده قسم مجاز[1] و نه قسم استعاره[2] پیدا کرده‌اند یعنی تقریباً به‌همان شماره و اندازه‌ای که در کتب بیان ما آمده است مجاز داشته‌اند.

آنها مجاز لغوی و چند عامل دیگر را چهره‌ها یا جلوه‌های[3] سخن می‌گویند و آن رابه‌چهار قسم تقسیم می‌کنند: ۱ ـ جلوه‌های تلفظی[4] ۲ ـ جلوه‌ها یا چهره‌های نحوی[5] ۳ ـ جلوه‌های فکری[6] ۴ ـ مجازهای لغوی یا جلوه‌های لغوی[7]. فی‌المثل مجازهای نحوی آنها شامل حذف[8] و اضمار[9] و تکرار نیز می‌شود. از جمله جلوه‌های

1. Trope 2. Metaphor (ا) Metaphore (فر) 3. Les figures
4. Les figures de diction 5. Les figures de construction
6. Les figures de pensée 7. Les figures de mot یا trope
8. L'ellipse 9. L'hyperbate

نحوی اروپائیان فصل[1] و وصل[2] است که نظیر آن در کتب بلاغت ما نیست. در آثار فرنگی و بعضی از صنایع بدیعی ما مانند اغراق[3] و تعجب[4] جزء جلوه‌های فکری است. از جلوه‌های سخن اروپائی و اسلامی آنچه بیش از همه به‌هم نزدیک است مجاز لغوی است.

بهرحال معانی و بیان و علوم بلاغت[5] آنها بسیار دقیق و مفصل بوده‌است بطوریکه حتی پس از اینکه کهنه و منسوخ می‌گردد و هنگامی که این فن جای خود را به‌فنون جدیدی مانند سخنرانی و سبک‌شناسی[6] و نقدادبی و معنی‌شناسی[7] داده است تحقیقات پژوهشگران علوم بلاغت درقدیم در باب مجاز و مسائل دیگر یکی از پایه‌های استوار این فنون گردیده است.[8]

یادآوری - دکتر زرین کوب برای نقد این اقسام را قائل شده است: نقد اخلاقی، نقد اجتماعی، نقد روانشناسی، نقد تاریخی، نقد معنی[9]، نقد فنی. او به‌نقد توصیفی و ارزشی و نقد کل و جزء به عنوان یکی از اقسام نقد اشاره‌ای نکرده است و شاید تقسیم‌بندی ما ساده‌تر باشد.

نقد ذوقی و نقد فنی - مطابق آنچه گفتیم هر کس تحت تأثیر محیط اجتماعی و استعدادهای فردی خود ذوقی پیدا می‌کند که او را قادر می‌سازد که از آثار هنری و ادبی لذت ببرد و آنها را ارزیابی کند یا به‌عبارت دیگر هر کس به‌سائقهٔ ذوق خود بدون خواندن فنون ادبی و سخن‌سنجی هم قادر است ادبیات را نقد کند و دربارهٔ زیبائی آثار هنری و ادبی داوری نماید. ما چنین نقدی را نقد ذوقی می‌نامیم. اینگونه نقدها که کار مردم عادیست نیازی به‌معیارها و میزانهائی که در کتب سخن‌سنجی نوشته شده است ندارد. به‌این معنی که شنونده یا خوانندهٔ شعر در نتیجهٔ عادت و تحت تأثیر ملکهٔ ذوق درمی‌یابد که وزن فلان شعر نادرست ومعیوب است و وزن شعر دیگر مطلوب و سالمست یا فلان بیت زیبا و دلنشین است و آن یکی نامطلوب و زشت است. او مانند یک ناقد و سخن‌سنج دلیل خوبی یا بدی

1. Disjonction 2. Conjonction 3. Hyberbole 4. Exclamation
5. Rhétorique 6. Stylstique(فر) یا Stylistics (ا)
7. Sémantique (فر) یا Semantics (ا)
۸. مطالب دو صفحهٔ اخیر از کتاب «Stylistique» تألیف P.Guiraud از صفحهٔ ۱۹ به‌بعد، چاپ ۱۹۵۹ استخراج گردیده است.
۹. نقد ادبی چاپ اول فصل دوم.

اشعار را نمی‌تواند بیان کند و قادر نیست بگوید که چرا این شعر دلنشین و خوب و آن یکی نامطلوبست در حالی که ناقد متخصص و سخن‌شناس علاوه بردرك زیبائی اثر می‌تواند علت آن را بیان نیز بکند زیرا او علاوه برداشتن ملکهٔ ذوق از اطلاعات ادبی و هنری نیز بهره‌مند است. چنین کسی هم شعر را نقد ذوقی می کند و هم نقد فنی. بنابراین نقد فنی آنست که هم ذوق در آن مؤثر است و هم اطلاعات ادبی. از این رو چون ناقد برای نقد از دو منبع و از دو نوع ابزار استفاده می کند آثار ادبی را بهتر درك و نقد می‌نماید و از آن بیشتر لذت می‌برد.

پس ما دو نوع نقد داریم یکی نقد ذوقی که کار همهٔ مردمست بخصوص مردمی که ملکهٔ ذوق در آنها بیشتر و قویتر و پرورش یافته‌تر است و دیگر نقد فنی که کار سخن‌شناسان و متخصصان نقد ادبی است.

گفتیم ما جز معدودی، ناقد و سخن‌سنج چیره‌دست و بی‌غرض نداریم و آنان که نقد می کنند غالباً صلاحیت این کار را ندارند و جز آنکه مردم را با تعصبات و بت‌پرستی‌ها و بت‌تراشیهای خود گمراه کنند کاری از دستشان ساخته نیست. بنابراین ما ازکسانی که بخوبی از عهدهٔ نقد فنی برآیند بی‌نصیبیم به‌این سبب باید به نقد ذوقی اکتفا کنیم و عنان قضاوت و داوری خود و مردم را به‌دست شبه‌ناقدان غرب‌زده بی‌اطلاع و متعصب ندهیم و ذوق خود را به‌دست اندك مایگان از مکتب گریخته‌ای که خود را شاعر و ناقد قلمداد می کنند نسپاریم و همان بهتر که ارزیابی آثار ادبی خویش را به‌ذوق اکثریت مردم واگذار کنیم و مانند گذشته هر شاعری که از زیر دست نقاد دوران و صراف زمانه که بهترین ناقد است پیروزمند وسربلند بیرون آمد او را بپذیریم. باید ببینیم که نقاد روزگار پس از گذشت سالها چه حکمی می کند. باید ببینیم او که را به‌شاعری می‌پذیرد و کدام را به‌دست فراموشی می‌سپارد همانطور که حافظ و سعدی و مولوی و فردوسی را بدینسان شناخته و پذیرفته‌ایم و ارزیابی کرده‌ایم. زیرا بسیاری از مردم اگر چه متخصص نقد ادبی هم نباشند دارای ذوق سلیمند و می‌توانند دربارهٔ شعر و ادبیات و هنر اظهار نظر کنند. آنان می‌توانند اثری را بپسندند یا نپسندند. بنابراین همانطور که گفتیم هر فردی خود بخود سخن سنج و ارزیاب شعر و ادبیات نیز هست و همین ذوق عمومی در دوران طولانی و زمانی دراز است که در بیشتر موارد بهترین معیار و میزان نقد است.

باری با داشتن سخن‌شناس خوب و ناقد متخصص هم نقد ادبی کار آسانی

نیست و دشواریهای بسیاری برسر راه آن قرار دارد که به‌بعضی از آنها اشاره کردیم یا بعداً اشاره خواهیم کرد. یکی از این مشکلات اینست که نقد برپایهٔ ذوقست نه براساس علم و استدلال ریاضی و می‌دانیم که ذوق مردم باهم تفاوت دارد و نتیجهٔ نقد و ارزیابی آثار ادبی یکسان نیست بلکه تحت تأثیر ذوقهای متفاوت مردم متفاوتست در حالی‌که حقایق علمی چنین نیستند و دو به‌علاوه دو در همه‌جا چهار است. این تفاوت ذوقها سبب می‌گردد که یکی سعدی را بیشتر از حافظ‌دوست بدارد و دیگری برعکس این فکر کند و برای ما نیز ممکن نیست که با دقت حکم کنیم حق با کدامست.

نقد ماده وصورت ادبیات و شعر

از مهمترین اقسام نقد ادبی یکی نقد صورت و دیگر نقد معنی و ماده‌آنست. مراد از نقد ماده و معنی این است که مثلا دریابیم در یک شعر یا داستان چه موضوعات و مطالبی مطرح شده است و غرض از نقد صورت اینست که بدانیم شاعر یا نویسنده این موضوعات ومعانی را چگونه بیان کرده است. فی‌المثل اگر موضوع شعر او حماسه یا عشق است برای بیان آن چه تشبیهات و شیوه‌های بیانئی بکار رفته است و یا رابطهٔ وزن و موسیقی کلام با موضوعات یاد شده چیست و تأثیر همه اینها در زیبائی اثر ادبی تا چه میزان است؟

نقد صورت و معنی از قدیمترین زمانها تاکنون موردبحث سخن‌شناسان اروپائی و عرب و ایرانی قرار داشته است با این تفاوت که در اروپا هر دو نوع نقد با هم توأم بوده است وآنجا ازابتدا سخن‌سنجان به‌هردو نوع نقد دست زده‌اند در حالی‌که در ادبیات اسلامی که شعر فارسی هم شعبه‌ای از آن است ناقدان ابتدا از نقد صورت‌آغاز کرده و بیشتر به‌همان قسم نیز اکتفا نموده‌اند یعنی بیشتربه‌بحث دربارهٔ وزن و قافیه و قالب شعر و یا درباب فصاحت و بلاغت و مجاز و تشبیه و استعاره و صناعات بدیعی و غیره پرداخته‌اند و تازه درهمین مباحث هم به‌اندازه اروپائیان پیشرفت نداشته‌اند. علت صورتگرائی سخن‌سنجان ایرانی و عرب یکی یکنواختی ادبیات اسلامی است که اولا مانند شعر یونانی با موسیقی توام نبوده است. ثانیاً شامل همه انواع ادبی یونانی و رومی و اروپائی نمیگردیده است مثلا ازسه نوع

اصلی ادبیات (ادبیات غنائی و حماسی و نمایشی) در آثار عرب تنها نوع غنائی و در ادبیات ایران فقط نوع غنائی و حماسی دیده می‌شود ولی در مقابل اینها ادبیات تعلیمی که بعضی از سخن‌سنجان آن را از انواع اصلی ادبی ندانسته‌اند در ادبیات اسلامی و ایرانی پایگاهی خاص و مرتبه‌ای والا داشته است و دارد.

با اینحال درادبیات اسلامی و ایرانی علاوه برصورت اثر به‌ماده و موضوع آن نیز کم وبیش توجه داشته‌اند و از انواع ادبی تحت عنوان **اغراض شعر** بحث مختصری به‌میان آورده‌اند و علاوه براین درمباحث بدیع و معانی و بیان به‌صنایعی که جنبهٔ معنائی و موضوعی دارد اشاره‌ای رفته است مانند کلام جامع در بدیع که عبارتست از اینکه شعر حاوی مطالب حکمی و اخلاقی باشد.

فصل چهارم

نقد موضوع و مادهٔ شعر و ادبیات

(انواع ادبی)

مراد از نقد موضوع شعر و ادبیات این است که بدانیم یک اثر ادبی به‌دور چه مواد و موضوعاتی میچرخد مثلا بدانیم که آن اثر جنبهٔ حماسی دارد یا غنائی یا نمایشی یا تعلیمی یا چوپانی یا اجتماعی. در اروپا از قدیمترین زمانها یعنی از عهد ارسطو تاکنون به‌این مسأله توجه بسیاری شده است و ادبیات و شعر را از این لحاظ به‌اقسامی تقسیم کرده و آن را انواع ادبی نامیده‌اند و **انواع ادبی در اروپا عبارتند از موضوعات ادبی که در عین‌حال دارای ساختمان خاصی نیز هستند.** بنابراین وقتی می‌گوئیم انواع ادبی مراد بیشتر اقسام ادبیات است از لحاظ موضوع و ماده آن نه از نظر صورت و شکل. فی‌المثل تعیین انواع صورتها و شکلها و قالبهای ادبی جزء بحث انواع ادبی به‌معنای خاص و اصطلاحی آن نیست. به‌گفتهٔ دیگر بحث از مثنوی وغزل و قصیده و ترجیع بند و غیره که خود از انواع صورتهای شعرند جزء مباحث انواع ادبی به‌مفهومی که مراد ارسطو و غرض ما در این مبحث است نیست. اما در ادبیات اروپائی انواع ادبی علاوه برموضوعهای ویژه‌ای که دارند دارای اشکال خاصی نیز هستند بنابراین در آنجا صورت و ماده شعر را باهم مورد بحث قرار می‌دهند.

شعر و ادبیات از این لحاظ در اروپا به‌حماسی، غنائی، تعلیمی، چوپانی و نمایشی تقسیم شده است که هریک از آنها به‌نوبهٔ خود به‌اقسام دیگری نیز منقسم می‌شوند. این نوع تقسیم‌بندی بواسطهٔ نارسائیهای آن از قرن نوزدهم به‌بعد به تدریج تغییر کرده یا منسوخ شده است و امروز در اروپا این انواع بهیچوجه ملاک

نقد نیستند و کار نقد در قرن بیستم بکلی برمدار دیگری قرار گرفته است زیرا آنقدر تحولات نظم و نثر در دو قرن اخیر سریع بوده و آنقدر معیارها به‌سرعت تغییر کرده است که با میزانهای قدیم دیگر نمی‌توان آنها را نقد کرد.

شعر فارسی و عربی از لحاظ موضوع به‌شکل دیگری تقسیم شده است که با طبقه‌بندیهای اروپائی تفاوت دارد. به‌گفتهٔ دیگر نام انواع ادبی در این دو دسته از ادبیات باهم متفاوتند. نمونهٔ انواع ادبی در عربی و فارسی چنین است: مدح، هجو، عشق، رثاء، عرفان (اینها با ادبیات غنائی‌اروپائی‌و غرب‌منطبقند)، پندوحکمت، ادبیات مذهبی (ادبیات تعلیمی)، حماسه و غیره. ما در قدیم ادبیات نمایشی به‌مفهومی که در غرب معمول است نداشته‌ایم.

شعر حماسیـ این نوع شعر که بیشتر به‌دوران کودکی و ابتدائی و عصر تکوین ملتها تعلق دارد شعریست که به‌صورت داستانست و جنبهٔ قهرمانی و ملی و اساطیری یا احیاناً تاریخی دارد که بهیچوجه ساخته و پرداخته ذهن شاعر نیست و در آن عوامل و عناصر فوق طبیعی و غیرعادی نیز بچشم می‌خورد بنابراین‌مسائل دینی نیز می‌تواند موضوع حماسه قرار گیرد.

نمونهٔ این قسم شعر در یونان ایلیاد همر است که در قرن هشتم پیش از میلاد نوشته شده است و در کشور ما شاهنامهٔ فردوسی و در هند رامایانا و مهاباراتاست.

از تعریف بالا چنین برمی‌آید که حماسه دارای چند ویژگیست:

به‌صورت داستانی نسبتاً مفصل است که خود دارای اجزاء یا حوادثی‌بسیار است ولی در عین حال دارای وحدتست و به‌دور یک حادثه و قهرمان اصلی می‌چرخد مانند قسمت حماسی شاهنامهٔ فردوسی که از داستانها و حوادثی بوجود آمده است که محور آن رستم و قهرمانیهای اوست.

دیگر آنکه حماسه جنبهٔ قهرمانی و اساطیری یا تاریخی یا مذهبی دارد یعنی از انسانهائی سخن می‌گوید که از نظر جسمی و روحی ممتازند و از مردم امروز برترند. از انسانهائی که کارهائی فوق‌العاده و معجزه‌آسا می‌کنند و تنها آنها را می‌توان در اساطیر و افسانه‌های ملی و دینی یافت. به‌این سبب در این نوع اشعار مسائل فوق طبیعی و خارق‌العاده که با جنبه‌های قهرمانی و اسطوره‌ای توأمست دیده می‌شود مانند اژدها، ضحاک ماردوش، دیو سپید، عمرهای ششصد ساله و

هزارساله و پانصد ساله (پادشاهی ضحاک هزارسال و پادشاهی فریدون پانصد سال بود)[۱] و غیره ولی این حوادث شگفت‌انگیز درعین حال باید راست‌نما باشد نه غیر قابل باور.

سوم آنکه حماسه جنبهٔ ملی و یا دینی یا تاریخی دارد یعنی حوادث قهرمانی آن به‌دور مسائلی ملی یا دینی یا تاریخی می‌چرخد زیرا مربوط به‌دورانی است که ملتی می‌خواهد موجودیت خود را در جهان اعلام کند یا پیغمبری یا پیشوائی دینی به‌ظهور می‌پیوندد.

چهارم آنکه حماسه اگر چه از افسانه‌ها و از گذشته‌های دور سخن می‌گوید ولی در عین‌حال لبریز است از واقعیات و از آداب و رسوم و شرایط اجتماعی زمان شاعر به‌این‌سبب ایلیاد همر و شاهنامه فردوسی درعین حال که از زمانهائی بسیار دور سخن می‌گویند تصویری از عصر شاعر و اجتماع او نیز هستند و از روی آنها می‌توان به‌وضع اقتصادی، اداری، مردمشناسی، قوانین، آداب و رسوم جامعهٔ زمان سراینده آنها نیز پی‌برد به‌عبارت دیگر مثلا شاهنامه در عین حال که افسانه ملی است آئینهٔ تمام‌نمای وضع اجتماعی و مردم‌شناسی و اقتصادی و آداب و رسوم زمان فردوسی نیز هست.

پنجم حماسه هم مانند فاجعه نامه (تراژدی) از وحدت و تمامیت برخوردار است و دارای آغاز و انجامی است. درحماسه نیز مثل فاجعه نامه (تراژدی) عقده و گرهی هست که باید به‌وسیله قهرمان داستان گشوده شود. بنابراین حماسه از جهات بسیاری به‌فاجعه‌نامه (تراژدی) نزدیکست.

حماسه به‌نظر ارسطو باید دارای وزن خاص باشد و او سرودن حماسه در وزنهای غیر حماسی راکاری عبث و بیهوده می‌شمارد. وی یکی از مزایای کار «همر» را دراین می‌داند که این نکته را به‌خوبی و بیش از هر شاعر دیگری دریافته و مراعات کرده است. وزنی که «همر» برای آثار خود انتخاب کرده است وزن سداسی است.

ارسطو دراین باره می‌گوید: «فقط وزن حماسه است که رزانت‌و وسعت بیشتری دارد. به‌همین سبب بیشتر یا بهتر از سایر اوزان جهت اشتمال برکلمات غریبه و

۱. مادر این مبحث آنجا که شعر اروپائی وفارسی باهم منطبقند برای فهم مطلب از فارسی‌نیز مثال میزنیم.

مجازات مناسب به‌نظر می‌آید و از این لحاظ بخصوص هم اسلوب نقل و روایت بر سایر اسالیب مزیت و تفوق دارد اما وزن ایامبی[1] و رباعی[2] وزنهائی هستند مشحون از حرکات که یکی‌مناسب رقص است و دیگری مناسب عمل و حرکت».[3]

عجیب اینست که بیشتر حماسه‌سرایان ایران نیز این نکته را رعایت کرده و بحر متقارب را که وزنی مناسب برای حماسه است برای خود برگزیده‌اند و به‌نظر برخی از محققان بحر متقارب که حماسه‌های خوب ایرانی به‌آن سروده شده است رنگ ایرانی نیز دارد.

حماسه در بین ملل مختلفـ در قرون اخیر نیز گاهی در اروپا آثاری بوجود آمده است مانند «افسانه قرون» ویکتورهوگو که باید آن را حماسه نو نامید.

بعضی از حماسه ها تقلید ازحماسه دیگریست مانند «انئید»[4] ویرژیل در روم قدیم که تقلید از حماسه‌یونانست ولی‌درعین حال تقلیدی موفق بوده است ودرحد خود شاهکاری بشمار می‌رود اما شاعرانی که از ویرژیل تقلید کرده‌اند کامیاب نشده‌اند. دیگر ازحماسه‌های تقلیدی آنهائیست که در فرانسه به‌تقلید از یونان و روم بوجود آمد ولی ارزش چندانی نیافت زیرا دورهٔ حماسه به‌مفهوم قدیم آن در این عصر سپری شده بود از آن جمله‌اند فرانسیاد[5] رنسار[6] و هانریاد[7] ولتر و ویلهلم تل‌شیلر.

ملل مختلف هریک هنگام تکوین خود حماسه‌هائی داشته‌اند که همه به یک اندازه و درجه قوی و عالی نیستند. مهمترین آثار حماسی جهان «ایلیاد» و «ادیسه» و «شاهنامه» و «انئید» است و حماسه‌های ملل دیگر البته به‌پای آنها نمی‌رسد. حماسه‌های دیگرعبارتند از«شانسون دوژست»[8] که در قرن ۱۱ و ۱۲ در فرانسه بوجود آمد و قسمتی از آن مربوط است به‌سلطنت شارلمانی. پس از این فرانسویان ذوق خود را در خلق رمان بکار گرفتند.

حماسه از قرن نوزدهم از زمان شاعران پارناسین به‌بعد منسوخ شد ولی در همین قرن علاوه برافسانهٔ قرون «هوگو» اشعار وحشی «لوکنت دولیل» نیز به عنوان اثر حماسی کمرنگی تلقی شد.

1. Iambique 2. Tetrametre

۳. فن شعر ص ۱۰۰ ترجمهٔ دکتر زرین‌کوب.

4. Enéide 5. Franciade 6. Ronsard 7. Henriade
8. Chanson de Geste

در انگلیس «بهشت گمشده» میلتون و در ایتالیا «کمدی‌الهی» دانته و در پرتغال «فرستاده واسکودوگاما» و در سانسکریت رامایانا و مهابارتا از آثار حماسی یا نیمه حماسی بشمار می‌روند.

اقسام حماسه ــ حماسه شعر دوران تکوین یک قوم یا یک دین است و مربوط به‌عصریست که پیغمبرانی ظهور می‌کنند و معجزاتی رخ می‌دهد یا به عهدی که مردم افسانه‌ها را باور می‌کنند بنابراین مناسب دورهٔ کنونی نیست زیرا امروز مردم نه کسی را به‌عنوان پیغمبر جدید می‌پذیرند و نه به‌اسطوره‌ها معتقد می‌شوند. حماسه‌ها را می‌توان به‌ملی و دینی و تاریخی تقسیم کرد که از این میان حماسه ملی و اساطیری توفیق بیشتر یافته‌اند که نمونهٔ آن ایلیاد و شاهنامه است. از اقسام حماسه‌ها حماسهٔ دینی است که نمونهٔ آن گشتاسب‌نامه دقیقی است.

حماسه‌های ملی و اساطیری نیز در حقیقت نوعی حماسه دینی است زیرا مربوط به‌آئینها و ادیان قدیم است مثلا داستانهای شاهنامه برپایه کیشها و دینهای قبل از اسلام است و شخصیتهائی نظیر کیخسرو و اسفندیار جنبه تقدس دینی نیز دارند.

حماسه تاریخی از لحاظ شعری به‌پای حماسهٔ ملی نمی‌رسد. حماسهٔ تاریخی متعلق به‌دورانیست که قومی از مرحله ابتدائی فراتر رفته و از لحاظ فرهنگی پیشرفت کرده است مانند: اسکندرنامه نظامی و تیمورنامه و عباسنامه.

به‌این سبب حماسه دراروپا جای خود را به‌رمان منظوم و منثور می‌دهد.

بعضی از آثارحماسی به‌قدرت حماسه‌های بزرگ نمی‌رسند مانند حماسه رولاند درفرانسه و گرشاسب‌نامه اسدی درایران.

حماسه در ایران ــ درکشور ما تمام اقسام حماسه اعم از حماسه ملی و دینی و تاریخی وجود دارد و ادبیات حماسی ما از ادبیات حماسی غنی و بارور و درخشان جهانست بخصوص شاهنامه که با بزرگترین آثار حماسی مانند «ایلیاد» همر پهلو می‌زند.

شاهنامه ازلحاظ حماسه ویژگیهائی را دارد که در«ایلیاد» نیست:

۱ــ با حماسهٔ تاریخی توام است زیرا در زمان ساسانیان بدل به‌تاریخ می‌شود.

۲ــ آنجا که جنبهٔ حماسه صرف دارد (داستان رستم) بسیار طولانی‌تر از

آثار حماسی «همر» است و مقدار آن بیش از حدی است که ارسطو برای آثار حماسی تعیین کرده است.

۳ــ مشتمل برداستانهای فرعئی است که در عین‌حال که حماسه هستند تراژدی نیز بشمار می‌روند و تمام خصوصیات تراژدی در آنها دیده می‌شود.

٤ــ دهها تن ازشاعران به‌تقلید از فردوسی حماسه هائی بوجود آورده‌اند که هیچکدام استعداد حماسه‌پردازی نداشتند و در نتیجه کامیاب نشدند از این قبیلند «شهریارنامه» عثمان مختاری، آذربرزین‌نامه، سامنامه، کوشنامه، عباسنامه، شهنشاه‌نامه و غیره.[۱]

در فارسی گاهی قصیده‌ها و اشعار دیگری دیده می‌شود که جنبهٔ ملی و تاریخی دارند و مشتمل بر بعضی از ویژگیهای حماسه‌اند اما چون صورت داستانی ندارند و ساختمان حماسه در آنها دیده نمی‌شود شعرحماسی بشمار نمی‌روند مانند قصیده‌های فرخی و عنصری درباره فتح هند و شعرهای میهنی «بهار». اینها را می‌توان شعرهای شبه حماسی نامید.

شعر چوپانی[۲]ــ و آن شعریست که دربارهٔ طبیعت و زندگی روستائیان و شبانان و عشقها و احساسات آنان باشد و برای آن دو نوع فرعی عمده ذکر کرده‌اند یکی غزل روستائی[۳] و دیگر گفتگوی چوپانان.[٤]

ایدیل (غزل روستائی) در یونانی بمعنی تابلو و تصویر کوچک است و در اصطلاح ادبی شعر شاد و سادهٔ روستائی و چوپانیست. از نخستین کسانیکه چنین شعرهائی سرودند «تئوکریتوس»[۵] یونانی بود و سپس این شیوه بوسیله «بیون»[٦] در یونان ادامه یافت و ویرژیل در روم در چوپان‌نامه[۷] خود این نوع شعر را به کمال رسانید.

در قرون وسطی غزلهای روستائی فراوانی که دارای ظرافت بسیار بود بوجود آمد. در قرن شانزدهم «رنسار» با خلق شعر **«آغل گوسفند»** این نوع ادبی را غنی کرد سپس در قرن هجدهم گسنر[۸] (اهل سویس) و آندره شنیه[۹] به‌سرودن

۱. برای آگاهی بیشتر از حماسه در ایران به «حماسه‌سرائی در ایران» تألیف دکتر صفا و حماسه ملی ایران از نولدکه ترجمه بزرگ علوی رجوع کنید.

2. Pastoral 3. Idylle (فرانسه) یا Idyll (ا)
4. Eglogue فرانسه یا Eclogue (انگلیسی) 5. Theocritus
6. Bion 7. Bucolique (فر) یا Bucolics (ا) 8. Guesner
9. A. Chenier

غزلهای روستائی خاصی پرداختند. «ویکتور هوگو» نیز درکتاب افسانه قرون چند غزل روستائی آورده است که در آنها سنتهای قدیم این فن را مراعات نکرده است.

«گفتگوی چوپانان» شعر روستائی کوتاهیست که به‌صورت گفت و شنود بین شبانان است مانند مناظره‌های چوپانی در چوپان نامهٔ ویرژیل. این نوع شعر در دورهٔ رنسانس بطور کلی به‌شعر روستائی اطلاق می‌شد. در قرن هجدهم مراد از این اصطلاح تنها صورت و قالب آن بود. از معاصران رابرت فراست امریکائی این نوع شعر را با اندیشه سیاسی و اجتماعی درآمیخته است و آن را در خدمت اجتماع بکار گرفته است.

ضمناً شعر چوپانی را با اشعار فولکلوریک نباید اشتباه کرد.

ما در ادبیات فارسی شعر روستائی و چوپانی به‌مفهوم اروپائی آن نداریم یا اگر داریم دست کم جمع‌آوری نشده است مگر آنکه بعضی از دوبیتیها و شعرهای عامیانه را روستائی و چوپانی نیز بشمار آوریم که آن نیز درست نیست زیرا اینها اشعار عامیانه هستند نه روستائی و این دو نوع شعر در همه جای دنیا با هم تفاوت دارند. البته در ادبیات غنائی و حماسی ما گاهی نیز وصف خزان و بهار و طبیعت دیده می‌شود مانند توصیفهای منوچهری و لامعی و فرخی و سعدی از این امور، ولی این اشعار هم چوپانی نیستند زیرا سرایندگان آن خود از طبقات ممتاز و مرفه جامعه بوده‌اند. و بهار و طبیعت را از دیدگاه آسوده خاطران اجتماع وصف کرده‌اند نه از دیدگاه روستائیان و شبانان.

ادبیات و شعر نمایشی- شعر نمایشی[1] آنست که به‌یاری رفتار و حرکات در روی صحنه نمایش بیان می‌شود بنابراین، این نوع شعر یا ادبیات به‌صورت نمایشنامه (پیس) است. شعر نمایشی خود برسه‌قسم است. کمدی (خنده‌نامه)، تراژدی (فاجعه‌نامه)، درام (آمیخته) که‌البته این اقسام از قرن نوزدهم به‌بعد درهم آمیختند و به‌نثر نوشته شدند.

نمایشنامه‌های روم و عهد کلاسیک براساس کارهای یونان قدیم بود و قواعدی که ارسطو به‌دست داده بود و بوسیلهٔ «بوالو» تکمیل شده بود با نهایت قدرت برآنها حکومت می‌کرد اما از قرن هجدهم و نوزدهم به‌بعد نمایشنامه‌ها از قواعد تازه‌ای پیروی کردند. ضمناً باید دانست که تراژدی و کمدی می‌توانند به

1. Dramatique

اقسام دیگری تقسیم شوند مانند کمدی هزل‌آمیز[1] (بورلسک) و تقلیدگری[2] و تراژدی کمدی و ملودرام و غیره.

کمدی - کمدی (خنده‌انگیز) در یونانی «کومودیا»[3] به‌معنی ترانه عید است و آن نمایشنامه‌ایست که هدفش برانگیختن خنده و مشغول کردن مردم باشد خواه بوسیله ضربه روحی و خواه از راه تصویر طنزآمیز سیرتها و روحیات اشخاص و خواه بوسیله نمایش خطاها و اشتباهات مردم. ارسطو بر اساس کمدیهای یونان قدیم آن را چنین تعریف و توصیف می کند:

«کمدی شعریست مربوط به‌اطوار و اخلاق زشت واعمال و اطوار شرم‌آوریست که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود. امریست که در آن عیب و زشتی هست اما گزندی از آن به کسی نمی‌رسد.»[4]

«مولیر» درباره کمدی چنین می‌گوید: «اصلاح حماقتهای اجتماعی در تمام زمانها باید موضوع اصلی کمدی باشد.»[5]

اصل کمدی نیز مانند بسیاری دیگر از انواع شعر مربوط به‌مراسم و اعیاد دیونیزوسی است. کمدی در پلوپونز و سیسیل بوجود آمده است ولی در آتن کمال یافته است این قسم شعر بواسطه نمایش مسائل روزانه و استهزاءآمیز و براثر داشتن زبان و بیان معمولی برخلاف تراژدی مدتها در بوته فراموشی بود ولی در قرن پنجم پیش از میلاد ارزش آن روشن شد و مردم به‌تدریج به‌آن روی آوردند. در تاریخ کمدی آتن سه مرحله دیده می‌شود:

کمدی قدیم که در حدود ۴۸۰ قبل ازمیلاد بوده است و نماینده مهم آن «آریستوفان»[6] است که کارش با لطف و طنز بسیار توأم بود. کمدی میانه که بعد ازین دوره‌است و کمدی جدید که‌از زمان اسکندر به‌بعد بوجود آمد. این نوع کمدی با ظرافت و واقع‌بینی اخلاق معاصران را نقاشی می کند و از زندگی طبقاتی و قشرهای مختلف جامعه مانند فرزندان، غلامان، درباریان و طفیلی‌ها سخن می‌گوید و نمایندگان اصلی آن «مناندر»[8] «فیلمون»[9] و «دیفیل»[10] هستند.

1. Burlesque 2. Farce 3. Comoedia

۴. از فن شعر ارسطو ص۳.

5. Current Literary Terms 6. Dionysos 7. Aristophan
8. Menendere 9. Philemon 10. Diphile

کمدی در روم قدیم اصالت زیادی ندارد و مانند بسیاری دیگر از اقسام شعر تقلید از یونانست بخصوص تقلید از کمدی جدید این کشور است ولی این نوع کمدی به‌تدریج جای خود را به کمدی رومی می‌دهد وسپس در آنجا نوعی کمدی بوجود می‌آید که کمدی تقلیدگری[1] نامیده می‌شود و در فرانسه قرون وسطی نیز رواج می‌یابد.

در دورهٔ رنسانس «کرنی»[2] کمدی واقع‌گرایانه جدیدی بوجود آورد که راه را برای «مولیر» باز نمود وسپس کمدی به‌سوی تصویر کردن اخلاق وخصلتهای انسانی و بیان مسائل اجتماعی روی آورد.

«دیدرو» نوعی کمدی جدی را پیشنهاد کرد و با آغاز رمانتیسم اصل جدا۔کردن انواع نمایشی از یکدیگر متزلزل شد و این انواع درهم‌آمیخت و از میان آنها درام بیش از اقسام دیگر رایج شد. دراواخر قرن نوزدهم بک[3] و پیروانش هواخواه کمدی واقع‌گرایانه (رئالیستی) بودند و بین دوجنگ جهانی در نمایشنامه۔نویسی نسل جدیدی بوجود آمد که کمدی و درام و تراژدی را به‌صورت تازه‌ای درآورد و آنها را درهم آمیخت. نمایندهٔ اینان ژان‌آنوی[4] است.

کمدی در روسیه ابتدا تابع کمدی فرانسه بود ولی بعداً نویسندگان آن کشور بر ضد این شیوه قیام کردند و با پدید آمدن گوگول کمدی روسی اصالت یافت و هم او بود که رئالیسم واقعی را وارد کمدی کرد. خنده نامه‌های چخوف نیز بسیار قوی هستند.

تراژدی (فاجعه‌نامه)۔ تراژدی یا فاجعه‌نامه نمایشنامه‌ایست که افسانه یا حادثه تاریخی هولناك و شومی را بیان می‌کند که هدفش برانگیختن ترس و شفقت است. وقایع تراژدی معمولا بین دشمنان یا بیگانگان اتفاق نمی‌افتد زیرا انتقام دشمن از دشمن یا بیگانه از بیگانه شفقتی برنمی‌انگیزد بلکه این اتفاقات معمولا باید بین دوستان و خویشاوندان و نزدیکان روی دهد مانند کشته شدن پسر به‌دست پدر یا برعکس.

تراژدی نیز در یونان قدیم بوجود آمد و منشأ آن نیز مانند بسیاری دیگر از انواع ادبی مراسم دیونیزوسی بود.

در یونان قدیم تراژدی سرایان بسیاری وجود داشته‌اند اما این فن در قرن

1. Farce   2. Corneille   3. Becque   4. J· Anouilh

پنجم میلادی به‌اوج کمال رسید و آن هنگامی بود که سه تراژدی نویس بزرگ یعنی سوفوکل، اشیل و اوری‌پید ظهور کردند. تراژدی در قرن چهارم پیش از میلاد در یونان رو به انحطاط گذاشت. علت آن نیز رواج دکلاماسیون (فروخوانی) و اپرا بود.

تراژدیهای رومی ابتدا تقلیدی از یونان بود ولی بعداً خود دارای اصالت شد. درقرن هفدهم دردوران کلاسیک درکنار تراژدی محض نوع تازه‌ای تراژدی بوجود آمد به‌نام تراژدی کمدی. در این دوران بود که بوالو قواعد محکم و دقیقی بر پایهٔ نظریات ارسطو برای تراژدی و شعر نمایشی بدست داد که البته در دوره‌های بعد متزلزل گردید.

در این قرن شاهکارهای تراژدی بوسیلهٔ «کرنی» و «راسین» بوجود آمد. دربین تراژدی نویسان جهان باید از «شکسپیر» نیز به‌عنوان یکی از سرآمدان این فن نام برد چه او بود که با نوشتن شاهکارهائی مانند هاملت و مکبث و قیصر و اتللو سرآمد درام‌نویسان و تراژدی‌نگاران زمان خود شد. البته تراژدی «شکسپیر» مانند تراژدیهای «راسین» و «کرنی» تحت تأثیر یونان و روم نیست بلکه خود شکل جدیدی ازین نوع است که حال وهوائی تازه دارد. چنانکه دیدیم تراژدی از قرن هجدهم به‌بعد با انواع دیگر نمایشی مخلوط گردید و به‌صورت نثر درآمد و نام کمدی و تراژدی و درام جای خود را به‌نمایشنامه (پیس) داد و نتیجه آن پیدا شدن آثاری بود که بوسیلهٔ سارتر و کامو و آنوی خلق شد.

درامـ درام (آمیخته) از «دراما»ی یونانی به‌معنی عمل و رفتار است و در اصطلاح نمایشنامه‌ایست که واقعه دردناك وسختی را نشان می‌دهد ولی درجهٔ غم‌انگیزی آن به‌اندازهٔ تراژدی نیست. درام هم صحنه‌های شاد دارد و هم‌صحنه‌های غمگین، هم می‌خنداند و هم به‌گریه وامیدارد. این قسم نمایشنامه در طی تاریخ طولانی خود دارای چنان صورتها و اشکال متفاوت و متغیری شده است که نمی‌توان برای‌آن تعریف دقیقی بعمل‌آورد ولی می‌توان گفت که یکی ازضرورتهای دائمی تئاتر است زیرا واقعه‌ای را نمایش می‌دهد که برخلاف تراژدی وکمدی دارای سبك خاصی نیست یعنی نه تراژدی است و نه کمدی و درعین حال هم از آن بهره دارد و هم ازاین. بنابراین مخلوطی‌است از هردو که درآن مسائل متضاد ومتعارض درمقابل یك‌دیگر قرار می‌گیرند.

از آغاز پیدایش تئاتر در یونان در بین تراژدی و کمدی یک نوع بین بین و دورگه‌ای به‌چشم می‌خورد که درام‌طنزآمیزنام دارد. سیکلپ[1] اوری‌پید تنها درام طنزآمیزیست که از یونان قدیم به‌ما رسیده است. ما ازدرامهای رم بیخبریم ولی‌در قرون وسطی به‌درامهای مذهبی زیادی برمی‌خوریم که از متون مقدس استخراج شده بود و برای تقویت ایمان عامه و کسانی که تازه به‌دین مسیح گرویده بودند نمایش داده می‌شد. این دراماها در فرانسه به‌زبان لاتین نوشته می‌شد.[2]

دراسپانیا درکناردرامهای مذهبی کالدرن[3] و درکنارکمدیهای «سروانتس»[4] درام ملی و مفاخره‌آمیز، و درام عشقی‌نیز پدید آمد.

درفرانسه درقرن هجدهم براثر تجدید نظر واقع گرایان (رئالیستها) دراصول کلاسیسیسم و در نتیجه الهام از درامهای خارجی و بواسطهٔ رشد طبقهٔ سوداگر[5] درامهای سوداگرانه (بورژوازی) بوجود آمد.

بعد از انقلاب کبیر فرانسه ملودرام پیدا شد. «گوته» در آلمان با درام کلاسیک به مخالفت برخاست و «شیلر» از «شکسپیر» تقلید کرد و سپس درام تاریخی قدم به‌عرصهٔ وجود گذاشت. در فرانسه تحت تأثیر شکسپیر و درام‌نویسان آلمانی و زیر نفوذ ملودرام و نظریه‌های «مانزونی»[6] ایتالیائی دربارهٔ ادبیات‌نمایشی درام رمانتیک بوجود آمد که «استاندال» و «وینیی» و «هوگو» (در مقدمهٔ کرمول) قواعد آن را اینطور بدست دادند:

الف ـ نوشتن موضوعهای جدید به‌جای موضوعهای باستانی یونان و رم.

ب ـ مخلوط کردن انواع نمایشنامه با یکدیگر.

ج ـ به‌هم زدن وحدتهای سه‌گانه عصر کلاسیک (وحدت زمان، وحدت مکان، وحدت عمل).

درام رمانتیک قهرمانی با ارنانی[7] «هوگو» قدم به‌عرصه وجود نهاد و مدت پانزده سال فرمانفرمای تئاترهای فرانسه بود ولی این نوع جدید براثر ناکامی یکی دیگر از درامهای «هوگو» ازمیان رفت. پس‌از این‌دوران درام «ناتورالیستی» (توصیف‌گرایانه) بوجود آمد و واقع‌گرایان برضد درامهای تاریخی قیام کردند و

1. Le Cyclope

۲. از ادبیات فرانسه در قرون وسطی، ص ۳۱ تألیف Verden L Saulniers ترجمه دکتر زرین‌کوب.

3. Calderon
4. Cervantes
5. Bourgeois
6. Manzoni
7. Hernani

سپس درامهای روانشناسی و فلسفی پدید آمد و کسانی مانند «چخوف» آثار خوبی نوشتند واگنر درام را با موسیقی توأم کرد و با این عمل رمزگرائی (سمبولیسم) را وارد درام شاعرانه نمود.

سرانجام در قرن بیستم تراژدی و حتی کمدی به‌نفع درام عقب‌نشینی کردند و چنانکه دیدیم اصطلاح کمدی و درام و تراژدی از میان رفت و به‌جای همهٔ آنها تعبیر نمایشنامه (پیس) رایج گردید و کسانی مانند «پل‌سارتر» و «کامو» و «ژان‌آنوی» و «برناردشاو» که از نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم بشمار می‌روند قدم به میدان گذاشتند با این تفاوت که‌در بعضی‌از آثار اینان جنبهٔ کمدی و خنده‌انگیزی قویتر است بدون آنکه کمدی باشند مانند آثار برناردشاو و در بعضی دیگر جنبهٔ تراژدی غلبه دارد مانند بعضی از آثار «آنوی».

ادبیات نمایشی در ایران- ادبیات نمایشی و نمایشنامه‌نویسی آنطور که در اروپا بوده در ایران نبوده‌است ولی‌نمی‌توان‌گفت هیچگونه جلوهٔ نمایشی‌در کشور ما وجودنداشته است. مراسم‌دینی،نمایش‌روحوضی، تعزیه، روضه‌خوانی، خیمه‌شب‌بازی، بازی‌حاجی‌فیروز،جشنها،اعیاد،بازیهای خنده‌آور، دلقک‌بازی، نقالی،مغ‌کشان، خطابه، سخنرانی، فانوس خیال، هریک نوعی نمایش به‌معنی عام آن بوده است. زیرا هیچ ملتی در جهان نیست‌که قسمی نمایش نداشته باشد بنابراین اگر ما نمایش و نمایشنامه به‌صورت اروپائی آن نداشته‌ایم، شبه نمایش و شبه نمایشنامه داشته‌ایم. آری اگر خود نمایش در بین‌ما نبوده لااقل عناصر و اجزائش‌بوده است. زیرا نمایش از عناصر واجزائی تشکیل می‌شود ازقبیل: ادبیات وداستان،سخنوری، حرکات دست و سر وگردن و چشم و ابرو، رقص، موسیقی، صحنه‌سازی و شعرخوانی.

اینک شرح برخی از کارهای نمایشی و شبه نمایشی که نامشان را بردیم:

۱-مغ‌کشان- مغ‌کشان مراسمی بود که در سالروز کشتن گئوماتای‌غاصب بعمل می‌آمد.وی کسی بود که‌خود را بردیا پسر کورش قلمداد کرد و تخت شاهی ایران را غصب کرد. مردم فهمیدند و بر او شوریدند و او را کشتند، این رسم تا بعد از اسلام هم رواج داشته است و هرسال مراسمی بیاد او برپا می‌شد.

۲-گریستن‌مغان- سوگواری و گریه‌وزاری سالانه ایرانیان بوده است برای سیاوش شاهزاده ایرانی‌که بیگناه بدست پدرزنش افراسیاب‌کشته شد. این

رسم تا چند قرن بعد از اسلام نیز ادامه داشته است و شاید در مراسم تعزیه و عزاداری شهیدان صحرای کربلا نیز تأثیر داشته است.

۳ - نقالی- از زمان قدیم در میدانها و کاروانسراها و قهوه‌خانه‌ها همواره کسانی بوده‌اند که با صداها و حرکاتی شورانگیز داستانهای تاریخی و رزمی و بزمی را برای مردم می‌خوانده‌اند و آنان را مجذوب و مسحور خود می‌کرده‌اند. درواقع این عمل نمایشی است که فقط یک بازیگر دارد و نظیر آن در اروپا هم هست که به‌آن «تک‌بازیگری»[1] یا «تک نمایشی» می‌گویند.

۴- تعزیه - مراسمی است که در ایام محرم به‌یاد شهادت جانگداز حضرت سیدالشهداء امام‌حسین (ع) و یاران جانباز او در صحرای کربلا برپا می‌شود. این مراسم که از زمان دیلمیان در ایران متداول شده است در ابتدا خاموش بوده است ولی بعداً با شعر و آواز همراه گردیده و به‌نوعی ملودرام اروپائی نزدیک شده است. شاید این کار از زمان ناصرالدین‌شاه صورت گرفته باشد این نوع حرکات نمایشی بیش از همه به‌نمایشهای اروپائی نزدیک است بخصوص به‌نوع درامهای مذهبی[2] آن یعنی درامهائی که در جلو کلیساهای قرون وسطی اجرا می‌شده است.

تعزیه فاجعه‌ای غم‌انگیز است اما فاجعه نامه و تراژدی نیست زیرا شهدا بدست دشمنان خویش کشته می‌شوند نه بدست دوستان و خویشان خود.

دربارهٔ تعزیه اخیراً مقالات وآثار فراوانی در داخل و خارج کشور چاپ شده است و مهمترین آنها مجموعه‌ایست از مقالات بزبان انگلیسی که بوسیله دانشگاه نیویورک، به‌سرپرستی پیترچلفسکی استاد همان دانشگاه درسال ۱۳۰۸ چاپ شده است. در این‌اثر فهرست همهٔ کتابها و مقالات مهمی که دراین‌باره نوشته شده است دیده می‌شود.[3]

«تعزیه مایه خوبی است برای ایجاد درام و تراژدی‌زیرا با تمام نقص خود جنبهٔ تزکیه وکتارسیس دارد و ممکنست تحت تأثیر یونان بوجود آمده باشد. اروپائیان آن را مهم وقابل مقایسه با تئاترهای یونان می‌دانند».[4]

۵ - شبیه خوانیهای دیگر- علاوه بر تعزیه که شبیه‌خوانئی دردانگیز و

1. Monodrame 2. Mystry
3. Ta'ziyeh : Ritual and Dram in Iran edited by Peter Chelkowski, 1979
۴. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، صفحه‌های ۱۷۸و۱۸۸.

سوگبار است شبیه‌خوانیهای دیگری هم بوده است. از قبیل: «عروسی قریش» و «سلیمان و بلقیس» و «امیرتیمور و والی‌شام». بعضی از این نمایشها مانند نمایشهای یونان قدیم و دوره کلاسیک اروپا به‌شعر بوده است مانند امیرتیمور و والی‌شام.

۶-بازیهای فکاهی- «از روزگاران پیش در کنار شبیه‌خوانی یک نوع نمایش ملی شبیه به نمایشهای سیرکی هم در ایران وجود داشت که عبارت بود از صحنه‌سازیها و شیرینکاریهائی که دلقکان و مسخرگان درباری و بازاری (لوطیان و مطربان) اجرا می کردند. بازیگران این صحنه ها با یک رشته عملیات بندبازی و رقص و آواز دشمنان خود را به‌باد مسخره می‌گرفتند. متن‌این نمایشنامه های فکاهی مکتوب نبودو مشهورترین این بازیهاحاجی‌الماس است. دیگر از نمایشنامه های‌فکاهی بازی خانم خرسوار و شمبله غوره و امثال آنهاست.

امیران و شاهان گذشته هم ندیمانی داشته‌اند که با حرکات خود سبب خنده درباریان می‌شده‌اند از آن جمله است: طلحک (دلقک سلطان محمود) و کریم شیره‌ای و اسماعیل بزار و شغال‌الملک و حسین‌دودی و شیخ‌شیپور و شیخ کرنا و حسن گربه دلقکهای دربار ناصرالدین‌شاه»[۱]

۷- نمایش روحوضی- نوعی دیگر از هنرهای نمایشی سنتی نمایش روحوضی است که بازیگران خاصی آن را اجرا می کرده‌اند.

۸-خیمه‌شب بازی- این نوع نمایش که در فرنگ هم هست در ایران نیز رایج بوده است و آن بحرکت درآوردن عروسکهای ناطقی است بوسیله نخ یا کش که سر آنها در دست کسی بوده است که در جائی مخفی می‌شده است و در قدیم آن را لعبت بازی[۲] می‌گفته‌اند:

از روی حقیقتی نه از روی مجاز | ما لعبتگانیم و فلک لعبت‌باز
یک چند در این وادیه بازی کردیم | گردیم به‌صندوق عدم یک یک باز

***

(خیام)

نمایشنامه بشیوهٔ‌فرنگی در ایران- به هنرهای نمایشی سنتی اشاره کردیم و حالا به‌نمایش و نمایشنامه جدید می‌پردازیم:

۱. نقل به‌تلخیص از کتاب از صبا تا نیما، ص ۳۲۵-۳۲۶ ج ۱.
۲. لعبت به معنی پیکر نگاشته و عروسک است و «لعبت‌باز» هم به‌معنی «عروسک باز» است و هم به‌معنی «خیمه‌شب‌باز».

براثر توسعه روابط ایران با غرب و مسافرت ایرانیان بخارج و دیدن نمایشها و تئاترهای فرنگی این نوع هنرها درایران نیز رواج یافت و ادبیات نمایشی، بتدریج روبه‌تکامل رفت. گروهی دست به‌ترجمه و اقتباس از نمایشنامه‌های اروپائی زدند و گروهی دیگر خود بسبک اروپائی نمایشنامه نوشتند. برخی نیز هم ترجمه کردند و هم خود نوشتند.

نخستین کسانی‌که خود نمایشنامه نوشتند عبارتند از:

۱— میرزامحمدحسن‌خان‌اعتمادالسلطنه‌نویسندهٔ نمایش«بقال بازی درحضور».

۲— میرزا فتحعلی آخوندزاده‌که شش نمایشنامه به‌ترکی نوشت و میرزا جعفرخان قراچه‌داغی آن را به‌فارسی ترجمه‌کرد. آخوندزاده برای نمایشنامه‌کلمهٔ «تمثیل» را بکار برد.

۳— میرزا آقا تبریزی‌که تحت تأثیر آخوندزاده سه نمایشنامه نوشت به‌این نامها:

الف— سرگذشت اشرف‌خان حاکم‌عربستان درایام توقف او درطهران‌که در سنه ۱۲۳۳ به‌پایتخت احضار می‌شود وحساب سه‌سالهٔ ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده (درچهار مجلس).

ب— طریقهٔ حکومت زمانخان بروجردی وسرگذشت آن ایام (درچهارمجلس).

ج— حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت آن ایام و توقف چندروزه درکرمانشاهان نزد شاهمرادمیرزا حاکم آنجا (درچهارمجلس).

با پیدا شدن گروههای نمایش نویسندگان بیش از پیش به‌نمایشنامه‌نویسی پرداختند وگاهی بتقلید ازکمدیهای مولیر آثاری بوجود آوردندکه از آن جمله‌اند اینها:

«ایرانی بازی» و«جعفرخان از فرنگ‌آمده» نوشته حسن‌مقدم (علی نوروز).

«حاجی متجدد» ازمحمد حجازی.

«سه‌عروسی دریک شب» ازسید علی‌خان نصر (۱۳۱۸).

«حاجی ریائی‌خان یا تارتوف‌شرقی»، ازاحمدمحمودی (کمال‌الوزاره).

«اوستاد نوروز پینه دوز»، ازاحمد محمودی.

«شب هزار ویکم الف لیل»، «عباس خواهر امیر»، «اپرت عروسی‌ساسانیان»، «خسرو و شیرین» و «پریچهر و پریزا» (درام لیریک همه) از رضا کمال شهرزاد.

از میان نمایشنامه‌های یادشده، «جعفرخان از فرنگ آمده» و «شب هزارویکم» که بوسیله دوتن از چهره‌های درخشان تئاتر ایران نوشته‌شده‌اند از همه ارزنده‌ترند.

***

پس از آنکه راه ترجمه و خلق نمایشنامه هموار گردید نمایشنامه‌های بیشتری به‌فارسی نوشته شده است که مهمترینشان عبارتند از:

«افسانه آفرینش» (۱۳۰۹) و پروین دختر ساسانی از صادق هدایت.

«مازیار» از صادق هدایت و مجتبی مینوی.

«توپ لاستیکی» از صادق چوبک، (۱۳۲۸).

«جیجک علیشاه» یا «اوضاع دربار درچندسال پیش» از ذبیح بهروز (۱۳۰۱).

اقتباس و ترجمه نمایشنامه- گفتیم نمایشنامه‌های نوع جدید از راه ترجمه یا اقتباس از زبانهای اروپائی یا ترکی یا عربی در ایران پیدا شد و این کار سبب گردید که گروهی خودنمایشنامه بنویسند. نخستین نمایشنامه‌های ترجمه‌ای عبارتند از:

نمایشنامه منظوم «مردم گریز» از مولیر ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی.

«گیج» و «طبیب اجباری» از مولیر ترجمهٔ محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه.

«جناب‌خان» اقتباس سیدعلی‌خان نصر از بورژوای اصل‌زاده مولیر.

اصحاب کهف از توفیق‌الحکیم ترجمهٔ ابوالفضل طباطبائی.

تمثیلات آخوندزاده شامل شش نمایشنامه ترکی که بوسیلهٔ میرزاجعفرقراچه‌داغی به‌فارسی ترجمه شده‌اند. این آثار عبارتند از:

حکایت ملاابراهیم خلیل کیمیاگر (درسال ۱۲۶۷ قمری تصنیف‌شده).

حکایت مسیو ژوردان حکیم نباتات (نوشته بسال ۱۲۶۷).

حکایت خرس قولدور باسان (دزدافکن) (تألیف شده درسال ۱۲۶۷).

سرگذشت وزیر خان سراب (سال ۱۲۶۷).

سرگذشت مرد خسیس یا حاجی‌قرا (۱۲۶۹).

حکایت وکلای مرافعه شهر تبریز (۱۲۷۲).

افسانه عشق، اصلی و کرم، کمربند سحرآمیز در سالهای ۱۳۰۶ تا ۱۳۰۸ شمسی بوسیلهٔ رضا کمال شهرزاد از ترکی قفقازی به‌فارسی ترجمه گردید.

«در سایه حرم» از لوسین برنار فرانسوی نیز بوسیلهٔ همان هنرمند بفارسی

برگردانده شد.

* * *

از سال ۱۳۱۰ شمسی به بعد نمایشنامه های بسیاری بفارسی ترجمه شده‌اند که بعضی از آنها عبارتند از: ایفی ژنی از گوته، ترجمهٔ محمد سعیدی.

«باغ آلبالو» از آنتوان چخوف، ترجمه بزرگ علوی (۱۳۲۹).

«پرنده آبی» از موریس مترلینگ (۱۳۱۸)، «هیاهو برای هیچ» از شکسپیر و هر دو ترجمهٔ عبدالحسین نوشین.

«سرباز شکلاتی» از برناردشاو، ترجمه سیمین دانشور.

«دستهای آلوده» از ژان‌پل سارتر و «کرگدن» از اوژن یونسکو، ترجمهٔ جلال آل‌احمد.

«دشمنان» از ماکسیم گورکی، ترجمهٔ کریم کشاورز.

«رؤیا در نیمه‌شب تابستان» از شکسپیر، ترجمهٔ مسعود فرزاد.

«سالومه» از اسکار وایلد ترجمه رضا کمال شهرزاد (۱۳۰۱).

* * *

بعد از این گروهی نیز مانند سعید نفیسی، رضا کمال شهرزاد، ذبیح‌الله بهروز، علینقی وزیری، افلاطون شاهرخ، میرسیف‌الدین کرمانشاهی، غلامعلی فکری و علی‌اصغر گرمسیری دست به‌تقلید از اپرتهای قفقازی زدند و یا اقدام به‌اقتباس از تاریخ ایران کردند و اپرتها و نمایشنامه‌هائی بوجود آوردند از قبیل:

الهه، لیلی و مجنون، نادرشاه و فتح هند، سرگذشت برمکیان.

نمایشنامه منظوم «سرنوشت پرویز» که بوسیله علی‌محمدخان اویسی در سال ۱۳۲۴ هجری قمری نوشته شده و اقتباسی است از آثار نظامی گنجوی.

«آخرین یادگار نادرشاه» از سعید نفیسی.

«شاه ایران و بانوی ارمن» از ذبیح بهروز.

تبدیل داستانهای منظوم قدیم فارسی به‌نمایشنامهـ گروهی نیز آثار منظوم قدیم را تبدیل به‌نمایشنامه کرده‌اند از آن جمله‌اند:

«الههٔ مصر» تنظیم علی‌اصغر گرمسیری که از یوسف و زلیخا اقتباس شده است.

«بزم بهرام گور» (درام منظوم) اقتباس احمد بهارمست از نظامی و فردوسی.

«پیر جنگی» اقتباس حسینعلی ملاح از مثنوی مولوی (۱۳۳۲).
«رزم بیژن و هومان» اقتباس احمد بهارمست از شاهنامه.

نمایشنامه‌های منظوم ـ بیشتر نمایشنامه هائی که دیدیم به‌نثر بود. اما بعضی از آنها منظوم است که عبارتند از:

«تیمور و والی شام» (شبیه خوانی منظوم).
«مردم گریز» از مولیر، ترجمه میرزاحبیب اصفهانی.
«سرنوشت پرویز» از علی‌محمدخان اویسی.
«شیدوش و ناهید یا داستان عشق و مردانگی» از ابوالحسن فروغی که در سال ۱۳۳۰ ه.ق به‌سبک و وزن شاهنامه سروده شده است.

نمایشنامهٔ «رستم و سهراب» را نیز کاظم‌زاده ایرانشهر در سال ۱۳۰۲ در برلین چاپ کرده است.

«از ترکمانچای تا آبادان» (نمایشنامه منظوم) از حبیب‌الله شهردار.
«رستاخیز سلاطین ایران در خرابه های مداین» از عشقی، چاپ بمبئی.

با پیدا شدن شعر آزاد برخی مانند دکتر زرین کوب[1] می‌پنداشتند که راه برای پیدا شدن نمایشنامه های منظوم بازترخواهد شد ولی باآنکه سالهای بسیاری از عمر شعرنو می‌گذرد چنین نشده است و نمایشنامه های منثور طرفدار بیشتری دارند.

***

علاوه برنمایشنامه ها از اوایل قرن حاضر گروهها و جمعیتهای نمایشی نیز در ایران بوجود آمد که نمایشنامه های یاد شده را اجرا می کردند. برخی از اعضاء این جمعیتها هم کارگردان تئاتر بودند و هم نمایشنامه‌نویس ازآن قبیلند: سیدعلی‌خان نصر و حسن مقدم (علی نوروز) و رضا کمال شهرزاد. این گروهها و جمعیتها عبارت بودند از:

«جمعیت ادبی فرهنگ» که درسال ۱۳۳۶ قمری دسته‌نمایشی تشکیل داد.
«تئاتر آرامیان» در آذربایجان.

از سال ۱۳۳۰ ببعد در آذربایجان این گروهها بوجود آمد که نمایشهائی را برپا کردند:

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۸۰.

«جمعیت خیریه آذربایجان» و «جمعیت نشر معارف» و «هیئت نشر صنایع» و «هیئت امید ترقی» و «دسته آرتیستهای دراماتیک آذربایجان». این جمعیتها نمایشنامه های ترکی را به‌نمایش درآوردند.

«شرکت فرهنگ» در دوره دوم مشروطیت در تهران بوجود آمد.

«تئاتر ملی» به‌سال ۱۳۲۹ ه.ق بوسیله گروهی از سرشناسان تأسیس شد.

«کمدی ایران» درسال ۱۳۳۴ ه.ق بوسیله سید علی‌خان نصر برپا شد. این دسته دارای بازیگران یهودی و ارمنی زن بود.

«کمدی اخوان» که بنیان‌گذارش ظهیرالدینی بود.

«ایران جوان» درسال ۱۳۴۰ ه.ق بوجود آمد که لرتا وفکری از بنیان‌گذاران آن بودند و نمایش جعفرخان از فرنگ آمده نوشته حسن مقدم را به‌نمایش درآورد.

«کمدی موزیکال» که‌در سال ۱۳۳۸ ه.ق به‌سرپرستی رضا کمال شهرزاد و با شرکت دختران ارمنی تحت نفوذ کمدی موزیکال قفقاز بوجود آمد و اپرتهای آرشین مالالان و مشهدی عباد را به‌معرض نمایش گذارد.

«کلوپ موزیکال» درسال ۱۳۴۱ ه.ق بوسیله علینقی وزیری و چندتن دیگر تأسیس شد که قطعاتی از اپراها و اپرتها را در تهران و رشت و انزلی نمایش‌داد.

روزنامهٔ تئاتر ــ علاوه براینها در سال ۱۳۲۶ روزنامه‌ای تأسیس شد که مطالبی به‌صورت گفتگو درج کرد که بی‌شباهت به‌نمایشنامه نبود و از آن جمله بود: «تئاتر شیخ علی‌خان میرزاحاکم ملایر و تویسرکان و عروسی او با دختر شاه‌پریان».

***

گفتیم تا چندی پیش نمایشنامه به‌سبک فرنگی نداشتیم. بنظر زرین‌کوب سبب آن «یکی نبودن شاعران و نویسندگان بزرگ نمایشنامه‌نویس است و دیگر طرز تفکر و بینش خاص ایرانیان و مسلمین است که هنرهای نمایشی را چیزی جدی تلقی نمی‌کردند.»[1]

***

برای ارزیابی نمایشنامه‌هائی که اخیراً درکشور ما به‌نثر نوشته شده است باید تأمل بیشتری کرد زیرا اولا ما سخن‌شناس برجسته نداریم بخصوص در رشته نمایشنامه. ثانیاً قواعد نمایشنامه‌نویسی در اروپا در قرون اخیر بکلی زیر و رو شده و

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۷۹.

معیارهای ارسطوئی و عقاید سخن‌سنجان دوران کلاسیک نیز بیکبار درهم ریخته شده است و میزانهای تازه نیز از نظر ادبا و سخن شناسان ما مخفی مانده است. ثالثاً این رشته از هنر درکشور ما نوپا و جوان است و بعید است بتواند با نمایشنامه‌های نبوغ آمیز اروپائیان که بیش از دو هزار سال سابقه درخشان در نمایشنامه‌نویسی دارند برابری کند. جنبش‌های مثبت و جدیدی که در این راه بوجود آمده است اگرچه تحسین‌آمیز وافتخار آفرین است اما نباید ما را مغرور کند زیرا هنوز ما در آغاز کاریم و باید دهها سال کوشش کنیم تا آثاری در حد آنچه درکشورهای دیگر نوشته شده است بوجود آوریم. ترجمهٔ نمایشنامه‌های بزرگ و کتابها و مقالاتی که درباره نقد ادبی و نمایشنامه است به‌نمایشنامه‌نویسان آینده ما کمک فراوانی خواهد کرد.

بعضی از داستانهای شاهنامه با آنکه نمایشنامه نیستند به‌نظر دکتر صناعی دارای جنبهٔ تراژدی نیز هستند[1] شاید برای لیلی و مجنون نظامی هم بتوان جنبهٔ تراژدی قائل شد زیرا بسیاری از ویژگیهای تراژدی در آن موجود است. درویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و یوسف و زلیخای جامی نیز بعضی از خصوصیات درام دیده می‌شود.

از داستانهائی که دکتر صناعی به‌عنوان تراژدی یادکرده تراژدی بودن «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» مسلمست اما دربارهٔ پنج داستان دیگر بخصوص داستان کیخسرو باید مطالعه بیشتری کرد زیرا بعضی از ویژگیهای تراژدی در اینها نیست.

شعر غنائی ـ شعر غنائی شعریست که مستقیماً احساسات و عواطف شخصی و خصوصی شاعر را بیان می کند. شعریست که ازعشق شاعر، از پیری او، از تأثر وی از مرگ خویشان و دوستانش، از وطن‌پرستی وبشر دوستی وخداشناسی‌او سخن می‌گوید.

این نوع شعر در یونان قدیم با نواختن سازی به‌نام «لیر»[2] توأم بوده است به‌این سبب آنرا لیریک[3] یعنی آوازی ۲ وغنائی نامیده‌اند. شعر غنائی گاهی نیز با

۱. به‌مقاله «فردوسی استاد تراژدی» از دکتر محمود صناعی چاپ مؤسسه روانشناسی دانشگاه تهران رجوع کنید.

2. Lyre   3. Lyrique (فر) یا Lyric (ا)

رقص و نواختن نی همراه بوده است بطوری که شاعر در عین حال آهنگساز و رهبر دستهٔ همسرایان[1] (کر) نیز بوده است.

موضوعهای شعر غنائی در اروپا عشق، مرگ، سرنوشت انسان، طبیعت، خدا، عروسی، جشن، وطن‌پرستی، ایمان مذهبی و مانند آنها بوده است ولی در فارسی و عربی که این نوع شعر دامنهٔ وسیعتری دارد موضوع آن مدح، هجو، عرفان، فخر، سوگندنامه، شکایت، نگرانی از زندگی، شرابنامه (خمریه)، زندان‌نامه (حبسیه)، دوستی‌نامه (اخوانیات)، اشعار سرگرم کننده و تفننی (مانند لغز، معما، شعر بی‌معنی، ماده تاریخ[2])، مناظره، مفاخره، وصف طبیعت، وصف شهرها، وصف اطلال و دمن، وصف اسب و شتر و چیزهای دیگر.

در اروپا شعر غنائی اولاً کوتاه بوده است، ثانیاً قالبهای خاصی نیز داشته است که چندان با قالبهای رایج درفارسی قابل مقایسه نیست.

اینک شرح بعضی از انواع فرعی شعر غنائی دراروپا:

۱ — مرثیه[3] یا سوگنامه این نوع شعر در اروپا نیز مانند ایران رواج داشته است و دارای قالبی خاص بوده و از مشهورترین آنها رثاء میلتن انگلیسی در مرگ ادوارد شاه است.

۲ — عروسینامه[4] شعریست که بافتخار عروسی و شب زفاف کسی سروده می‌شود و در یونان قدیم بوسیلهٔ سافو[5] و آناکرئون[6] و پیندار[7] و ثئوکریت[8] و کاتولوس[9] کامل شده است.

در ادبیات انگلیسی یکی از معروفترین عروسینامه‌ها به‌ادموند اسپنسر[10] تعلق دارد که برای ازدواج خود با الیزابت بویل[11] در ۱۵۹۴ سروده است.

۳ — ترانه[12] — که عبارت بوده است از اشعار محلئی که بوسیلهٔ شاعران دوره‌گرد[13] خوانده می‌شده است.

۴ — چکامه[14] — شعری بوده است که‌از چند بند بوجود می‌آمده است که

1. Choeur

۲. لغز ومعما وچیستان وماده تاریخ را از اشعار تعلیمی نیز می‌توان شمرد.

3. Elegy یا Élégie (فر) 4. Epithalamium (ا) Epithalame (فر)
5. Sappho. 6. Anacreon 7. Pindare 8. Theocritus
9. Catullus 10. Spenser 11. Elizabeth Boyle 12. Chamon
13. Troubadour 14. Ballade (فر) Ballad (ا)

«فر» نشانه‌کلمات فرانسوی و «ا» علامت واژه‌های انگلیسی است.

بعد از هر بندی قسمتی تکرار میشده است.

۵ — چهارپاره پیوسته[1] — شعری است شامل چهارده بیت. بنابراین، این نوع شعر شبیه چهارپاره‌های پیوسته فارسی است که شاید تحت تأثیر این قسم شعر فرنگی بوجود آمده باشند.

از چهارپاره سرایان بزرگ اروپا رنسار و شکسپیر را می‌توان نام برد (نه قطعه از چهارپاره‌های شکسپیر به‌وسیلهٔ آقای جرم کلینتن و نگارنده این سطور در مجلهٔ گوهر (زمستان ۱۳۵۲) چاپ شده است، تعدادی از آنها را نیز آقای مسعودفرزاد و عبدالعلی دستغیب ترجمه کرده‌اند.)

ازجمله اشعار غنائی یونان قدیم فتحنامه‌های پیندار و مرثیه‌های قهرمانی کالیتوس وهمچنین رباعیات[2] طنزآمیز و قصیده‌های[3] سبک سافو و آناکرئون بوده است.[4]

شعر غنائی روم مانند سایر اشعار آن کشور به‌تقلید از یونان بود. در قرن اول میلادی مرثیه و عشق شدید و مالیخولیائی که با عشرت‌طلبی اپیکوری توأم بود از موضوعهای شعر غنائی روم بود و قصیده‌های هراس نمونه‌ای از اینگونه اشعار است. علاوه براین وطن‌پرستی در شعر هراس و ایمان مذهبی در شعر شاعران مسیحی از مضامین اشعار غنائی روم است. در این دوره از نفوذ دسته همسرایان (کر) در شعر غنائی روم کاسته شد ولی شعرهای مذهبی همچنان با دستهٔ همسرایان همراه بود. در فرانسه ابتدا شعر غنائی با موسیقی توأم بوده است و شاعران دوره‌گرد ترانه‌های خود را با آهنگ می‌خوانده‌اند، ولی در قرن سیزدهم موسیقی کم‌کم از آن جدا می‌شود و ادبیات غنائی به‌سوی شیوهٔ سوداگری (بورژوازی) و واقع‌نگری گرایش می‌یابد و با طنز توأم می‌گردد و در قرن چهاردهم با تقوی و پاکدامنی درهم می‌آمیزد و بتدریج به‌صورتهای ثابتی که دیدیم درمی‌آید.

در قرن پانزدهم وحشت از مرگ در شعر غنائی نفوذ می‌کند و این شیوه تا قرن هفدهم ادامه می‌یابد. مکتب کلاسیک چندان از شعر غنائی استقبالی نکرد.

1. Sonnet 2. Iambe 3. Ode

۴. بعضی دیگر از اشکال شعر غنائی در اروپا عبارت بوده‌اند از: Chant royal و Virelai و Rondeau.

شاعران مکتب رمانتیسم مانند لامارتین و هوگو و موسه و وینیی تحولی بزرگ در ادبیات غنائی بوجود آوردند و به‌آن شکل تازه‌ای بخشیدند. رمبو و نروال آنرا گسترش دادند. در قرن بیستم مفاهیمی مانند مرگ و عشق به‌صورت دیگری وارد شعر والری، برتون، آپولینر و پل‌الوار شد در زمان ما شعر غنائی شکوفائی دیگری پیدا کرده است و با توجه به‌کار شاعران اروپائی بنظر می‌رسد شعر غنائی بازهم به‌زندگی خود ادامه دهد.

شعر غنائی در ایران - اصطلاح غنائی اگر برای شعر اروپائی که از قدیم با موسیقی توأم بوده است مناسب باشد برای نظایرآن در فارسی که از موسیقی‌مستقل بوده است درخور نیست و بهتر است به‌جای آن **شعرشخصی** بکار برد. باری ویژگی اینگونه اشعار در فارسی چنین است:

چنانکه دیدیم انواع فرعی شعر غنائی در اروپا بیشتر برحسب شکل آنها طبقه‌بندی شده در حالی‌که انواع شعر عموماً و شعر غنائی خصوصاً در فارسی‌قالب خاصی ندارد. اینگونه شعرها درهمهٔ قالبها ازجمله درقالب قصیده، مثنوی، غزل، ترجیع‌بند، رباعی، دوبیتی و قطعه می‌آیند. **تفاوت دیگر** شعر غنائی فارسی و فرنگی در اینست‌که این نوع شعر در فارسی گسترش بیشتری دارد و مهمترین رشتهٔ شعر فارسی است ودو نوع آن (شعر عرفانی وستایشی) که درادبیات اروپا وسعت چندانی ندارد درادبیات ما بسیار بارور و پردامنه است، و شاید نتوان نظیر آن را در اشعار فرنگی یافت. البته درفرنگ هم مدح هست ولی بیشتر به‌نثر است (جز بعضی از آنها که شعر است مانند فتحنامه[1] پیندار و باشیلید[2]) و در اروپا نثر ستایشی[3] از اقسام نثر خطابه‌ایست.[4]

تفاوت دیگر شعر غنائی فارسی و اروپائی آنست‌که این نوع شعر درآغاز پیدایش دراروپا با موسیقی توأم بوده است ولی درفارسی بواسطه ممنوعیت موسیقی از لحاظ دینی چنین چیزی دیده نمی‌شود و اگر گاهی غزل را با آواز می‌خوانند آن آواز جزء ماهیت غزل نیست چه شعر فارسی بدون آواز هم وزن و صورتی مستقل دارد.

دیگر اینکه عروسی نامه که درشعر غنائی اروپا نوع فرعی مستقلیست در

1. Les Odes Triomphales 2. Bachylide 3. Panégyrique و Eloge
4. Le genre oratoire

فارسی و عربی قالب و نوع جداگانه‌ای نیست. اگرچه فردوسی دربارهٔ شب زفاف جریره و فرنگیس و سودابه و رودابه و تهمینه چند بیتی سروده است و اگر چه نظامی و فخرالدین اسعد گرگانی به‌تفصیل شبهای زفاف و عروسیها راوصف کرده‌اند به‌نظر نمی‌رسد بتوان آنها را عروسی نامه به‌مفهوم اروپائی آن دانست.

دیگر اینکه شعر غنائی در ادبیات اروپائی کوتاه است در حالی که درفارسی چنین شرطی برای آن نیست و بلندترین منظومه‌ها وکوتاهترین رباعیات و دوبیتیها می‌توانند قالب شعر غنائی باشند. به‌گفتهٔ دیگر در ادبیات فارسی هم شعرهای طولانی غنائی هست مانند ویس و رامین فخرالدین گرگانی و لیلی ومجنون و خسرووشیرین نظامی وهم شعرهای متوسط مانند قصاید و غزلهای سعدی و حافظ و هم اشعارکوتاه غنائی مثل رباعیات خیام و دوبیتی‌های باباطاهر.

اما مواردی که شعر غنائی ما با نوع اروپائی آن شبیه است از این قرار است:

الف- مرثیه، فتحنامه، شرابنامه و عشق هم در ادبیات ما و هم در ادبیات غرب دیده می‌شود.

ب- فتحنامه پیندار یادآورفتحنامه‌های عنصری و فرخیست.

ج- شعرهای سافو و آناکرئون دربارهٔ عشق و شراب یادآور خمریه‌های منوچهری و رودکی و بشار و حافظ است.

اینک مختصری دربارهٔ بعضی از اقسام اشعار غنائی فارسی:

۱ — سوگنامه یا مرثیه یعنی مدح مردگان و زاری بر آنها که خود اقسامی دارد. اگر دربارهٔ شاهان و وزیران باشد از اقسام اشعار درباری و ستایشی است و اگر در رثاء پیشوایان‌دینی باشد شعری مذهبی است و اگر دربارهٔ رهبران اجتماعی باشد شعری اجتماعی و انسانیست و چنانچه دربارهٔ دوستان و خویشان و نزدیکان باشد شعری دوستانه است.

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب شعری راکه شاعر دربارهٔ رنجها و حبسهای خود یا برای مرگ خویش وسنگ مزار خود میسراید ازاین نوع دانسته است.[۱]

۲ — شادی‌نامه یا شعر خوشبینی — این نوع شعر در نقطه مقابل شعربدبینی و نگرانی قرار دارد زیرا پایهٔ آن برخلاف شعر شاعرانی که همه عالم را سیاه و تار

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۷۰.

می‌بیند و دلبستگی به‌آن را درست نمی‌دانند براساس خوشبینی و زیبانگاری جهان قرار دارد تا جائی که‌حتی تلخیهای آن‌هم بنظرشان شیرین‌است. شعرهائی که در وصف زیبائی بهار وطبیعت و امور دیگرسروده شده است ازاین قبیل است وهمچنین بعضی از شرابنامه ها و اشعاری که دربارهٔ زیبائی وشیرینی و خوبی زندگیست ازاین دسته‌اند. این نوع شعر را شاید بتوان درشمار اشعار تعلیمی نیز آورد.

۳ — شعرهای سرگرم کننده و تفننی مانند لغز، معما،شعر بی‌معنی، ماده تاریخ، مناظره و اخوانیات انواع دیگری از اشعار غنائی هستند اگر چه بعضی از آنها مانند لغز و معماو ماده تاریخ رامی‌توان در شمار اشعار تعلیمی نیز آورد. دوران رواج ماده تاریخ و معما و این نوع شعر ازقرن نهم به‌بعد است.

٤ — خمریه یا شرابنامه نیزازانواع اشعار غنائی است وبهترین شرابنامه ها را باید در رباعیات خیام و دیوان حافظ جستجوکرد. از اقسام خمریه‌ها ساقینامه است که درادبیات ما فراوانست و بهترین آنها ساقینامه[1] حافظ است.

۵ — وصف طبیعت وجهان — مراد از آن اشعاریست که دروصف اموری‌غیر ازآنهائی که گفتیم سرود، می‌شود مانند وصف طبیعت وشهرها و مراکز اجتماعی وصنعتی و غیره. وصف بهار و خزان و زمستان و شب و روز و هواپیما و ماشین نیز ازاین‌قبیل است.

٦ — شعر نگرانی و دلهره — این نوع شعر جنبهٔ فلسفی دارد و شامل شعرهائیست که درباره نگرانی انسان از مسائل مختلف زندگی سخن می‌گوید و از زیباترین و دلکشترین اقسام شعر فارسی است که حافظ و خیام و فردوسی سه نماینده برجسته آن بشمار می‌آیند به‌طوری که قسمتی از این اشعار یعنی رباعیات خیام جنبه جهانی یافته است.

این نوع شعر خود دارای موضوعات مختلفی است از قبیل: بی‌ثباتی جهان، بی‌ثباتی سیاسی جوامع، زشتی و تباهی زندگی، شکایت ازستم و فساد و تجاوز،دلهره از حوادث طبیعی مانند زلزله وطوفان و سیل، وحشت ازمرگ، جبر، حیرت، تنهائی، پوچی زندگی، پیری، تهیدستی، بی‌نصیبی، زندان، فقر، ترس از مرگ، یتیمی،دریغ بر جوانی، بیماری، فسادا خلاق مردم، شکایت‌ازشاعری، مذمت دانش ودانش‌پژوهی، نادانی عوام. از اقسام این نوع ادبیات شعر عصیان است یعنی شعری که برضد

۱. برای دیدن ساقینامه‌های زبان فارسی به‌تذکره‌های میخانه و پیمانه رجوع کنید.

اخلاق و دین و جامعه و نوع انسان است مانند بعضی از شعرهای «بودلر» و «ابوالعلاء معری» و «خیام».

نتیجه این دلهره و نگرانی از زندگی غنیمت شمردن فرصت و پناه بردن به شادیها و عشرتهای زودگذرونیز روی‌آوردن به‌شراب و موسیقی‌و لذت‌است. اغتنام فرصت فرزند مستقیم وحشت و دلهره از زندگیست و اشعاری که در این زمینه به‌فارسی سروده شده است از دلکشترین شعرهای ماست. بعضی از شرابنامه‌ها را هم می‌توان درشمار این قسم شعر آورد زیرا در اینگونه شعرها گاهی آدمی از تلخی زندگی به تلخی شراب پناه می‌برد.

شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش
که تا یکدم بیاسایم ز دنیا و شر و شورش
(حافظ)

۶ — ستایشنامه یا شعر درباری یا شعر مدحی — این نوع شعر شامل مدح و هجو و عتاب و اعتذار و استعطاف است و هدف آن کسب جاه ومال می‌باشد.

۷ — شعر انسانی — این نوع شعر به‌مسائل وطن‌پرستی، بشردوستی، مخالفت با استعمار و تسلط بیگانگان، محبت به‌فرزند و خانواده و آزادیخواهی می‌پردازد. مدح و رثاء برای رهبران اجتماعی نیز از این قبیل است. آرزونامه‌ها یعنی‌شعرهائی که برای بشریت آرزوی خوشبختی دارد و فی‌المثل خواهان مدینه فاضله و جهان بی‌جنگ وکینه و نفاق است و خواستار دنیائی لبریز از خیر و خوبی و برابری و برادری است از این دست است. این قسم شعر را می‌توان در شمار ادبیات تعلیمی نیز آورد و با توجه به‌مفهوم جدیدی که امروز برای بعضی از اینگونه شعرها پیدا شده است و با توجه به‌نام تازه‌ای(شعر متعهد) که به‌آن داده‌اند می‌توان آن را نوع جدید و مستقلی نیز شمرد. اگر چه در قدیم هم کم وبیش از این قسم مضامین در شعر دیده می‌شود.

۸ — شعر مذهبی — شعر مذهبی که مانند دو نوع سابق می‌تواند جزء اشعار تعلیمی هم باشد.

۹ — شعر اخوانی — یعنی آنهائی که برای دوستان سروده می‌شوند.

۱۰ — اشعار عاشقانه — که معروفند و در فارسی فراوانند.

* * *

علاوه براین در فارسی اقسام دیگری از شعر هست که در ذیل انواعی که گفتیم جای نگرفته‌اند مانند: سوگندنامه، زندگینامه، شهرآشوب، خویشاوندنامه، مفاخره، معارضه و غیره.

دیوان حافظ و کلیات سعدی بهترین نمونه‌های اشعار غنائی فارسیند زیرا تقریباً بیشتر موضوعات مهم شعر غنائی مانند عشق، شراب، بی‌وفائی جهان، مدح و غیره در آنها دیده می‌شود.

شعر تعلیمی- شعر تعلیمی آنست که قصد گوینده و سراینده‌ٔ آن تعلیم و آموزش باشد خواه آموزش اخلاق و سیاست و خواه آموزش مذهب یا علوم و فنون و آئینها باشد. بنابراین شعر و ادب تعلیمی خود به اقسامی تقسیم می‌شود از قبیل اخلاقی، مذهبی، سیاسی، فلسفی، علمی و غیره.

نمونهٔ این قسم شعر و ادبیات عبارتست از بهشت گمشده میلتون و کمدی الهی دانته و سرود زندگی از لانگفلو و بوستان سعدی و قصاید ناصرخسرو و جام‌جم اوحدی و اشعار محتشم کاشانی و بهار و پروین اعتصامی.

شعر تعلیمی به‌معنی خاص و محدود خود و طبق نمونه‌های سنتی اروپائی شعریست که عقیده‌ای خاص را عرضه می‌کند یا فنی را می‌آموزد مانند فن شعر هراس و بوالو که نقد شعر می‌آموزد و یا نصاب‌الصبیان که تعلیم‌دهندهٔ لغت است و یا دانشنامهٔ میسری که طب منظوم است. بنابراین شعر تعلیمی به‌این مفهوم نمی‌تواند از لحاظ هنری و زیبائی و خیال‌انگیزی پرمایه و قوی باشد اما شعر تعلیمی به‌معنی وسیع همانست که درآغاز آوردیم. درآن صورت جنبهٔ هنری آن قویتر است و بسیاری از اشعار زیبا و دلکش جهان را دربر می‌گیرد.

در یونان قدیم این قسم شعر بیشتر برای فراگرفتن و بخاطر سپردن اطلاعات اخلاقی و علمی و فنی بکار می‌رفته است مانند بسیاری از ضرب‌المثلها و اندرزها و کلمات قصار[1] و بهترین نمونهٔ آن شعرهای فلسفی گزنفان[2] و پارمنیدس[3] و انباذقلس[4] و یا اشعار اخلاقی سلن[5] و شعرهای طلائی[6] فیثاغورس است.

پس این نوع شعر بتدریج برای تدریس بکار رفت مانند اشعاری که‌آراتوس[7] در قرن سوم پیش از میلاد دربارهٔ نجوم سرود و آن را پدیده[8] نامید.

1. Oracle 2. Xenophan 3. Parmenide 4. Empedocle
5. Solon 6. Les Vers Doré 7. Aratos 8. Phenomène

رومیان به‌سبب اینکه مردمانی اهل عمل و جنگجو و فعال بودند از شعر تعلیمی استقبال کردند ولوکرس و ویرژیل به‌این کار پرداختند.

ویرژیل در این زمینه شاهکاری بوجود آورد به‌نام روستانامه[۱] که درعین حال که شعر روستائی است آئین کشاورزی را نیز می‌آموزد و پس از او بسیاری از او تقلید کردند و فن شعر[۲] هراس و منظومهٔ نجوم مانیلیوس[۳] نیز از آثار تعلیمی رومیانست.

درفرانسه قرون وسطی شعر تعلیمی مذهبی درقالب قصهٔ حیوانات[۴] وکلمات قصار[۵] و ضرب‌المثلها[۶] بوجود آمد. دراواخر همین دوران درفرانسه این کتابها نیز نوشته شد: فنون ازدواج از مؤلفی مجهول با نام مستعار Antoine de la Salle (قرن پانزدهم)،آینه ازدواج از اوستاش‌دشان (Eustache des Champs)، تربیت زنان از Hristine de Pisan (قرن چهاردهم و پانزدهم).

در قرن شانزدهم بائیف[۷] وبلو[۸] و رنسار[۹] برای پدید آوردن شعر تعلیمی کوشش بسیاری کردند وبوالو هم با ساختن منظومهٔ فن‌شعر خود در چنین کوششی شرکت کرد.

در قرن هجدهم تحت تأثیر دانش و دانش‌پژوهی شعر تعلیمی نیز رونق یافت. ولتر در این زمینه دو اثر بوجود آورد یکی به‌نام «منظومه‌ای دربارهٔ فلسفهٔ نیوتون»[۱۰] و دیگر «گفتار دربارهٔ انسان»[۱۱] و همچنین امیل اثر «روسو» نیز که به‌نثر است جنبهٔ تعلیمی دارد زیرا روسو نظر خود را دربارهٔ تربیت درقالب داستانی بیان می‌کند.

درقرن نوزدهم رمانتیسم که هواخواه برانگیختن شور و احساس درشعر بوده شعر تعلیمی را به‌یکسو نهاد و ضربهٔ نهائی را برآن وارد ساخت و به‌این ترتیب شعر تعلیمی به‌مفهوم سنتی و قدیمی آن دراروپا ازمیان رفت.

شعر تعلیمی اروپائی دارای صورتها و قالبهای خاصی بوده است که به‌بعضی از آنها مانند قصه و منظومه و ضرب‌المثل و کلمهٔ قصار اشاره کردیم و اینک به بعضی دیگر ازاقسام آن نیز اشاره می‌نمائیم:

1. Georgtque (فر) یا Georgics (ا) 2. Art Poetique (Poetic Art) 3. Manilios 4. Bestiaire 5. Lapidaire 6. Proverbe 7. Baif 8. Belleau 9. Ronsard 10.. L,Epitre sur la Philosophie de Newton 11. La Discours sur l' Homme

۱ ــ قصهٔ حیوانات[1] یعنی حکایاتی که از زبان جمادات و نباتات و حیواناتست و حاوی اندرزهای اخلاقی یا سیاسی است. از نمونه‌های عالی آن قصه‌های لافونتن در فرانسه و بعضی از حکایات بوستان و مولوی در زبان فارسی است. کلیله و دمنه نیز اگرچه به‌نثر است از این دسته می‌باشد.

۲ ــ حکایات طنزآمیز[2] ــ حکایتی است که با استهزاء و نیش[3] و مزاح عیبها و شگفتیهای سیرت و خلق وخوی آدمی را بیان می‌کند و موضوع آن شبیه به موضوعات کمدی است ولی شکل آن با کمدی تفاوت دارد زیرا با نمایش همراه نیست.

۳ ــ کتیبهٔ منظوم[4] ــ یعنی اشعاری که برروی کتیبه‌ها، سکه‌ها وسنگهای قبر نوشته می‌شود. شعرهائی که شاعران ما برای سنگ قبر خود گفته‌اند بیشتر جنبهٔ غنائی و رثائی دارند نه تعلیمی.

شعر تعلیمی در ایران ــ شعر تعلیمی یکی از درازدامن‌ترین و گسترده‌ترین اقسام شعر و ادبیات ماست و ما در این زمینه شاهکارهائی چون «بوستان»، «مخزن‌الاسرار»، «مثنوی»، «حدیقه» و اشعار «بهار» و «پروین» داریم. علت آن نیز آنست که ما ادبیات نمایشی که بسیاری از مسائل اخلاقی وروانشناسی را دربر-می‌گیرد و خود نوعی ادبیات تعلیمی است، نداریم و شاعران ما مسائل اخلاقی و روانشناسی و اجتماعی را به‌صورت آثار تعلیمی غیرنمایشی بیان کرده‌اند. به‌این‌سبب ادبیات تعلیمی ما که بسیاری از موضوعات و مسائل ادبیات نمایشی را هم دربر-می‌گیرد شاید ازادب تعلیمی غرب وسیعتر باشد.

شعر و نثر تعلیمی ما هم به‌صورت حکایت حیواناتست (مانند بعضی از شعرهای مولوی و سعدی) و هم به‌شکل حکایات ساده و هم به‌صورت قطعه و غزل و قصیده و رباعی و مثنوی و تک‌بیتی.

این آثار گاهی مستقلند مانند داستانها و قطعات و شعرهای تعلیمی و گاهی در میان آثار دیگر پراکنده‌اند مانند شعرهای تعلیمئی که درگرشاسبنامه و شاهنامه دیده می‌شوند و یا شعرهای اخلاقئی که درقصاید مدحی آمده‌اند.

شعر تعلیمی درقدیم بیشتر شامل سروده‌های اخلاقی ومذهبی و عرفانی بوده

1. Fable 2. Satire 3. Sarcasme (Sarcasm)
4. Epigramme (فر) یا Epigram (ا)

است ولی از انقلاب مشروطه به‌بعد مسائل سیاسی و اجتماعی و روانشناسی نیز وارد آن گردید و آن را غنی‌تر ساخت. جنبهٔ شاعرانهٔ اشعار تعلیمی ما بسیار قویست و اینگونه شعرها در کشور ما بیشتر جنبهٔ غنائی هم دارند، زیرا با شور و احساس شخص شاعر نسبت به مسائل اخلاقی و تعلیمی و اجتماعی و عرفانی و مذهبی همراه است به‌این سبب اشعار سیاسی و عرفانی و اخلاقی ما در کتابها و آثاری نظیر بوستان سعدی و دیوان شمس و بهار و ناصرخسرو دارای جنبهٔ غنائی نیز هست. اما درمقابل اینگونه اشعار «غنائی — تعلیمی» شعرهای تعلیمی صرف و عاری از شور واحساس کافی نیز داریم. از این‌قبیلند جام‌جم اوحدی و گلشن راز شیخ محمود شبستری. شاید حدیقه و مخزن‌الاسرار را هم بتوانیم به‌اینها بیفزائیم.

دستهٔ دیگر از منظومه‌های تعلیمی آنهائی هستند که بهیچ‌وجه جنبهٔ شاعرانه ندارند و صرفاً برای تعلیم علوم و فنون سروده شده‌اند. از این قبیلند: دانشنامهٔ میسری در طب و قصیدهٔ ابوالهیثم در مذهب اسمعیلی، لغتنامه‌های منظوم و نصابها. اینگونه اشعار ممکن است به‌تقلید از عربی یا یونانی سروده شده باشد زیرا در عربی هم فنون منظوم مانند الفیه ابن‌مالک و قصائد عرفانی وجود دارد و در یونانی هم چنانکه دیدیم علم نامه‌هائی دیده می‌شود.

موضوعاتی که در اشعار تعلیمی آمده‌اند عبارتند از: اخلاق، مذهب،سیاست، فنون و غیره که ما در اینجا تنها به‌شرح شعر اخلاقی و مسائل مربوط به‌آن می‌پردازیم زیرا شعرهای اخلاقی مهمترین نوع اشعار تعلیمی فارسی هستند و این آثار در بسیاری از موارد با عرفان توأمند مانند بوستان سعدی و حدیقه سنائی و مخزن‌الاسرار و جام جم.

در آثار گذشته ما برای ادبیات تعلیمی نامهای مختلفی بوده است ازقبیل: تحقیق، زهد، پند، حکمت، وعظ، تعلیم.[1]

ضمناً باید دانست که اخلاق و آداب و سنن قواعد و قوانین ثابتی نیستند و بسیاری از این امور به‌مرور زمان کهنه می‌شوند و تغییر می‌کنند مانند کار زنان در ادارات و دیوانهای دولتی و مدارس که صد سال پیش عیب شمرده می‌شد ولی حالا چنین نیست.

۱. نه‌تحقیق گفت ونه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست ازآن عنصری (خاقانی)
هزل من هزل نیست تعلیم است — بیت من بیت نیست اقلیم است (سنائی)

مسألهٔ مهم دیگری که امروز در اخلاق پیش آمده است تغییر بنیادی در آنست زیرا درگذشته اخلاق متوجه فرد بود نه اجتماع به‌این معنی که هدف اخلاق اصلاح فرد و کمک به‌فرد بود. مثلا طبق موازین گذشته انسان اخلاقی و با فضیلت کسی بود که از یک فرد دستگیری می‌کرد یا به‌یک تن کمک و صدقه می‌داد. درحالیکه روشن‌بینان امروز اخلاق واقعی را آن می‌دانند که اجتماع را اصلاح کند یعنی شریفترین و با فضیلت‌ترین افراد کسانی هستند که به‌جامعه خدمت می‌کنند نه به‌یک فرد بخصوص زیرا «عبادت بجز خدمت خلق نیست»، چه اگر جامعه اصلاح شود فقیر و درمانده و محتاج در آن وجود نخواهد داشت که نیاز به‌دستگیری این و آن داشته باشد بخصوص که امروز در بیشتر جوامع پیشرفته کمک به‌درماندگان به‌عهده افراد نیست بلکه به‌گردن شهرداریها و سازمانها و بنگاههای خیریه یا دستگاههای دولتی است. بنابراین امروز بزرگترین شرف و فضیلت فداکاری در راه پیشرفت علم و دانش و اجتماع و دور کردن فساد از آنست زیرا خدمت به‌جامعه جنبهٔ عمومی و وسیع و ارزنده دارد در حالیکه خدمت به‌فرد فقط دارای جنبهٔ خصوصی و محدود است و ارزش چندانی ندارد به‌این‌سبب بسیاری از فضائل اخلاقی قدیم مانند احسان، سخاوت، خاموشی و دستگیری از درماندگان امروز دیگر گرهی از مشکلات اجتماعی باز نمی‌کند و به‌جای آنها فضائلی از قبیل: حقیقت‌گوئی و حقیقت‌نویسی و نبرد با جهل و فساد و ستم و کوشش دراصلاح سازمانهای مؤثر اجتماع مورد توجه است.

حاصل سخن آنکه اخلاق که در قدیم متوجه فرد بوده است جهت خود را تغییر داده و روی به‌اجتماع آورده است.

نکته مهمی که لزوم اخلاق جدید را مطرح میسازد اینست که اخلاق خود از بنیادهای اجتماعی[1] است و دارای تمام خصوصیات این بنیادهاست‌یعنی چیزیست نظیر خانواده، زبان، اقتصاد، حقوق، دولت و غیره و از خصوصیات بنیادهای اجتماعی به‌گفته امیل دورکیم اینست که ازطرف جامعه به‌فرد تحمیل می‌شود یعنی این بنیادها ازجمله اخلاق را افراد بوجود نمی‌آورند زیرا آنها پیش از افراد وجود دارند و بوسیله جامعه و دستگاههای مؤثر آن به‌افراد تحمیل می‌شوند باین معنی که رواج فساد اخلاق یا فضائل اخلاقی بدست افراد نیست زیرا اگر چرخهای اجتماع

1. Les institutions sociales یا Social institutions

برمدار انسانیت و فضیلت بچرخد مردم نیز با فضیلت می‌شوند و اگر برمحورتباهی و فساد بگردد تملق و چاپلوسی و زبونی رواج می‌یابد و افراد به‌تنهائی قادر به اصلاح یا تغییر آن نیستند بنابراین بهترین راه اشاعهٔ فضیلت نیز اصلاح چرخهای اساسی جامعه است نه اصلاح یک نفر و دونفر چه در اجتماعی که دروغ و دزدی و تملق و دوروئی و ریا حکمفرماست مردان درستکار و با فضیلت تأثیر زیادی برجامعه ندارند و محکوم به‌فقر و درماندگی و گوشه‌نشینی و نابودی هستند. در چنین جائی پند و اندرز و نصیحت و اشعار اخلاقی تأثیر چندانی ندارد و فضیلت و خوبی چندتن معدود بی‌نتیجه است زیرا با یک گل بهار نمی‌شود. بنابراین بهترین راه سوق دادن افراد به‌خیر و صلاح سوق دادن جامعه به‌این راه است. وکسانی که در یک جامعه فاسد مردم را به‌درستی دعوت می کنند آهن سرد می کوبند و مشت بر سندان می‌زنند زیرا این دعوت در حقیقت دعوت به‌فقر و بینوائی و محرومیت و گرسنگی است. البته چنین دعوتی ازطرف اکثر مردم اجابت نخواهد شد و تازه اگر هم ازطرف معدودی اجابت شود باز جامعه بسوی خوبی و صلاح نخواهد رفت همانطورکه وجود هزاران ضرب‌المثل و شعر اخلاقی نتوانسته است جوامعی را که با انحطاط اخلاقی دست بگریبانند به‌راه راست هدایت کند. همانطورکه دینداری اکثریت مردم در زمان بنی‌امیه و بنی‌العباس اسلام و اخلاق اسلامی را ازانحطاطی که خلفای اموی و عباسی برای آن ایجاد کرده بودند نجات نداد. به‌این‌سبب شاعر امروز نباید مثل گذشته نعل وارونه بزند وگناه نارسائی و فساد اجتماعی را به‌گردن مردم زمانه و دوستان وفلک کجرفتار وسپهر غدار و جهان سست نهاد بیندازد. زیرا این کار مردم را از علل اصلی فساد و انحطاط اخلاقی جامعه بیخبر نگه میدارد. بلکه رسالت شاعر این زمان اینست که علل واقعی و تباهی و نارسائیهای اخلاقی را کشف کند و آنها را به‌شعر درآورد و به‌مردم معرفی نماید اگر چنین نکند اشعار اخلاقی او هم مانند اشعار موعظه آمیز گذشتگان به‌صورت عاملی بی‌اثر و خنثی درخواهد آمد. اینست تفاوت شاعر امروز و گذشته و چنین است اخلاق این زمان که روی به‌اجتماع دارد با اخلاق در زمان قدیم که متوجه به‌فرد بود.

***

از قرن هجدهم به‌بعد پایه انواع ادبی واساس طبقه‌بندی‌های قدیم تحت تأثیر تحولات اجتماعی و ادبی جدید متزلزل شد و مسائل تازه‌ای در ادبیات مطرح

گردید که پیش از آن سابقه نداشت. از آن جمله است مسائل سیاسی و فلسفی و اندیشه‌ای که ادبیات را به‌سوی تعهد و امور اجتماعی سوق داد و نوعی شعر و ادب بوجود آورد بنام ادبیات پرخاشگر و آن ادبیاتیست که از نظامهای سیاسی و اجتماعی خاصی حمایت می‌کند و یا با نظامهای بخصوصی به‌ستیز برمی‌خیزد و از آنها زبان به‌انتقاد می‌گشاید مانند آثار «ولتر»، «ویکتورهوگو»، «ماکسیم‌گورکی»، «مایاکوفسکی» و «پل‌سارتر».

درکشور ما نیز شاعرانی که مخالف استبداد و هواخواه مشروطه وآزادی بودند از این دسته‌اند مانند: «بهار»، «دهخدا» ،«ادیب‌الممالک»، «عشقی»، «اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال)».

این نوع تازه‌که در گذشته کم‌سابقه بوده است و تحت تأثیر مشروطه و تحولات جدید ایران بوجود آمده است یکی از جلوه‌های مهم ادب فارسی است و صفحهٔ زرینی است‌که برکتاب شعر و نثر ما افزوده شده و فصل نوینی است‌که در ادبیات ما گشوده شده و شعر فارسی را از قرنها رکود و تحجر خارج کرده و به‌آن تحرك و توان تازه‌ای بخشیده است بخصوص شاخه طنزآمیز و فکاهی آن‌که پر است از نوآوریها و زیبائیها و افکار انسانی به‌طوری‌که شعر فکاهی‌معاصر را که متأسفانه قدرآن خوب شناخته نشده است می‌توان از بهترین نمونه‌های ادبیات‌زمان ما دانست.

از اقسام ادبیات اجتماعی‌آنهائی است‌که در‌اوایل قرن بیستم در مستعمرات افریقائی و امریکائی اروپائیان‌که برای‌کسب استقلال می‌جنگیدند بوجود آمد. شعرهای دو شاعر سیاه‌پوست فرانسوی زبان «امه‌سه‌زر» (اهل جزایرآنتیل) و «سدارسنگور» (اهل‌کشورسنگال) از این قبیل است.

اینگونه اشعار و نوشته‌ها که در ستایش آزادی و استقلال و آزادیخواهی و در نکوهش استعمار و استبداد و ستمگریست به‌تعبیر «ژان‌پل سارتر» ادبیات متعهد نامیده می‌شود یعنی اثری‌که نسبت به‌اجتماع رسالت و تعهدی دارد. این قسم آثار را می‌توان در شمار ادبیات تعلیمی نیز آورد منتهی ادبیات تعلیمئی‌که به دورانی خاص تعلق دارد.

تحت تأثیر روانشناسی جدید نوع دیگری از ادبیات پدید آمده است‌که به تجزیه و تحلیل روان و رفتار آدمی می‌پردازد و آن را می‌توان ادبیات روانی‌نامید.

این نوع تازه بیشتر به‌صورت نثر و در قالب داستان و داستان کوتاه و نمایشنامه است. نمایشنامه‌ها و آثار تعلیمی قدیم نیز بسیاری از مطالب روانشناسی و سیرتی و خلقی را دربرداشت اما با روانشناسی به‌مفهوم جدید و امروزی آن که قسمت مهمی از آن بوسیلهٔ «فروید» و پیروان او بوجود آمده است متفاوت بود.

گونهٔ دیگری از ادبیات که تحت تأثیر جنگهای محلی و جهانی و سایرروابط ناسالم جوامع امروزی پدید آمده است پوچ گرائی یا ادبیات پوچی است که زندگی را پوچ و بیهوده می‌شمارد و بشر را بازیچه‌ای در دست تقدیر و ماشین و نظامات غلط اجتماعی می‌پندارد و بیشتر نومیدیها و سیاهیهای زندگی را نمایش می‌دهد. این قسم ادبیات که غالباً به‌صورت نثر است و در قرن بیستم پیشرفت بسیار کرده است در قدیم هم کم وبیش وجود داشته است مانند آنچه در شعر خیام و فردوسی و حافظ به‌چشم می‌خورد:

جهان و کار جهان جمله هیچ برهیچ است
هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق
(حافظ)

و ما در ادبیات غنائی و تعلیمی به‌اختصار به‌آن اشاره کردیم اما ادبیات پوچ گرائی قرن بیستم شکل دیگری دارد و به‌رنگ همین قرن است.

نوع دیگری از ادبیات در این قرن داریم که برپایه فلسفهٔ اصالت انسان (اگزیستانسیالیسم) است که بوسیلهٔ «آلبر کامو» و «ژان پل‌سارتر» و پیروان آنها بوجود آمده و در میان مردم جهان نفوذ بسیاری کرده است. بعضی از آثار این قسم از ادبیات مانند نوشته‌های «کامو» و «پل سارتر» در بیست سال پیش به‌ادبیات پوچ گرائی نزدیک است.

انواع نثر

انواع ادبی در قدیم در بیشتر سرزمینها به‌صورت شعر بوده است زیرا شعر پیش از نثر بوجود آمده است به‌این سبب ما داشتیم شعر حماسی، شعر نمایشی، شعر تعلیمی، شعر غنائی، شعر چوپانی و روستائی و غیره. ولی از قرون وسطی به‌بعد بخصوص پس از قرن هجدهم انواع ادبی به‌شکل نثر نیز ظاهر شد. مثلا رمان

ظهور کرد وبه‌تدریج جانشین حماسه‌وبعضی از انواع دیگر شعرگردید و نمایشنامه‌ها هم به‌تدریج به‌صورت نثر درآمد تا جائی که امروز در اروپا و آمریکا شعر در برابر نثر عقب‌نشینی کرده و پایگاه نثر ادبی (رمان، نمایشنامه، داستان کوتاه) به‌مراتب بیش از شعر شده است.

انواع نثر در اروپا از قدیمترین زمانها طبق تقسیم‌بندئی که در کتاب سبک‌شناسی گیرو (ص ۱۶) آمده است چنین است:

نوع خطابی[1] که اختصاص به‌خطابه و سخنرانی داشته و خود به‌اقسامی از قبیل دینی، قضائی و دادگاهی[2]، مدحی وتشریفاتی[3]، هجوی و غیره تقسیم‌می‌شده است.

نوع تاریخی[4] که علاوه برتاریخ شامل سالنامه‌ها[5]، وقایعنامه‌ها[6] و خاطرات[7] نیز می‌شده است. درقرون وسطی تاریخ منظوم نیز به‌چشم می‌خورد.

نوع داستانی[8] ـ این قسم نثر حوادث جنائی یا عشقی یا احساسی را شرح می‌دهد که گاهی نمایشگر زندگی حقیقی است مانند رمانها و داستانهای واقع‌گرایانه بالزاك و فلوبر و گاهی نیز جنبهٔ خیالی دارد مانند سمک عیار و بیشتر رمانهای قدیم فارسی. داستان منثور خود به‌اقسامی تقسیم می‌شود مانند رمان حوادث[9]، رمان روستائی و چوپانی[10]، رمان تحلیلی[11]، قصه[12]، داستان کوتاه[13].

نثر داستانی اکنون مهمترین نوع ادبی اروپا و مهمترین نوع ادبی جهان امروز است و خود اقسامی دارد مانند آنچه از کتاب سبک‌شناسی نقل کردیم و مانند بعضی از اقسام دیگر که در قرون وسطی وجود داشته است که ما اینک به‌بعضی از نمونه‌های آن اشاره می‌کنیم. از این قبیلند رمانهای درباری، رمان دولارز[14]، اسکندرنامه‌ها، رمانهای بریتانیائی، رمانهای آرتوری، رمانهای تریستان، زندگینامه‌ها[15] و همچنین رمانهای روانشناسی (مانند رمانهای داستایفسکی).

1. Le genre oratoire 2. Judiciaire (فر) 3. Demonstratif
4. Le genre historique (فر) یا The historical genre (ا)
5. Annale 6. Cronique (فر) یا Cronicle (ا) 7. Les Memoires
8. Le genre romanesque 9. Le roman d‘aventure
10. Le roman pastoral 11. Le roman d,analyse 12. Le conte
13. La nouvelle 14. Le roman de la Rose

۱۵. ادبیات فرانسه درقرون وسطی، ص ۷۶.

ضمناً رمانهای منظوم نیز در قرون وسطی دیده می‌شود مانند اسکندرنامه‌های منظوم[۱] که درانگلیس نیز رواج داشته است.[۲]

نوع تعلیمی که شامل معارف انسانی از قبیل فلسفه و علوم و نقد و غیره است[۳]. تقسیم‌بندی کتاب سبک‌شناسی یاد شده اگرچه طبق طبقه‌بندیهای معمول در فرانسه است چون برپایهٔ ادبیات گذشته است دقیق و علمی نیست زیرا اولا نثرهای تاریخی و شبه‌تاریخی را باید درشمار نثرهای تعلیمی درآورد ثانیاً باید جائی هم برای زندگینامه و سفرنامه و سیاحتنامه و مانند آنها در نظر گرفت ثالثاً نثر داستانی که برحسب صورت به‌داستان کوتاه و رمان و قصه تقسیم‌بندی شده است باید از لحاظ موضوعی نیز به‌داستان تعلیمی و غنائی و روستائی و غیره تقسیم شود. رابعاً در این کتاب به‌نوع مهم دیگری از نثر یعنی نمایشنامه که امروز پایگاه والائی درادبیات جهان دارد اشاره نشده است.

بنابراین می‌توانیم نثر ادبی را از لحاظ صورت چنین طبقه‌بندی کنیم:
۱ — خطابه ۲ — داستان ۳ — نمایشنامه.

نثر خطابه‌ای یا خطابی

نثر تعلیمی شامل تاریخ و وقایعنامه و زندگینامه و نمایشنامه و حکایت و سفرنامه و فلسفه و نقد و علوم. این نوع نثر گاهی جنبه ادبی ندارد.

نثر داستانی شامل رمان و داستان کوتاه و قصه که از لحاظ موضوعی میتواند به‌حماسی، شخصی (غنائی)، تعلیمی، پلیسی و غیره تقسیم شود.

نمایشنامه به‌شیوه قدیم شامل تراژدی، کمدی و درام و نمایشنامه به‌شیوهٔ جدید. چنانکه دیدیم نمایشنامه از لحاظ موضوعی خود میتواند به انتقادی و اجتماعی و تعلیمی و غنائی (غنائی به‌مفهوم عام و به‌معنی شخصی نه به‌مفهوم قدیم آن) و چوپانی و روستائی و غیره تقسیم شود.

نثر ادبی‌فارسیـ از اقسام چهارگانه نثر ادبی نوع اول و دوم و سوم در فارسی از قدیم بوده ولی نوع چهارم یعنی نمایشنامه نداشته‌ایم و نوع اخیر تنها در همین قرن و تحت تأثیر ادبیات غرب بوجود آمده است ولی در مقابل مقامه

۱. همان کتاب ص ۵۷
۲. تاریخ ادبیات انگلیس نگارش دکتر صورتگر، ص ۱۳۳، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۴۸ شمسی.
۳. سبک شناسی گیرو، ص ۱۶.

و برخی از اقسام نثر در فارسی هست که در غرب دیده نمی‌شود و یا اگر دیده شود به‌قوت نوع فارسی آن نیست. در ادبیات عرب خطبه نیز که نوعی نثر خطابیست به‌چشم می‌خورد و در فارسی نیز مجلس‌گوئی را نیز باید از این قسم شمرد از این قبیل است مجالس سعدی و مولانا.

نثر توأم با شعرـ دیگر از جنبه‌های خاص نثر ادبی فارسی توأم بودن بعضی از اقسام آنست با شعر بطوری که گاهی شعر در نثر حل می‌گردد. این امر نیز بیشتر از خصائص نثر فنی است و نثر نویسانی که به‌شعر استشهاد کرده‌اند غالباً موفق نبوده‌اند و آنکه بیشتر از همه نظم و نثر را با استادی و چیره‌دستی به‌هم‌آمیخته است سعدی است که گلستان او شاهکاریست در ادبیات فارسی. از آنجائی که اشعار گلستان نیز از خود سعدی است هنرمندی او بیشتر نمایان می‌شود. اما چون این شعرها مانند سایر اشعار او در نهایت فصاحت و روانی و شیوائیست عیب بعضی از قطعات متکلفانه گلستان را آشکار می‌کند. بخصوص در مقدمهٔ گلستان که نظم در نهایت روانی و انسجام و زیبائیست و نثر باتعقید و پیچیدگی توأمست. باری این اشعار نشان می‌دهد که شعر سعدی تاچه حد برنثر وی برتری دارد و اگر ما نثر سعدی را عالیترین نثر آراسته و فنی می‌دانیم یکی بواسطهٔ وجود همین اشعار روان و استوار آنست و دیگر بواسطهٔ مقایسه آنست باآثار تکلف‌آمیز و معماوار دیگران وگرنه نثر متکلف و آراسته و فنی اگرچه بوسیلهٔ سعدی و نصرالله منشی هم نوشته شده باشد چندان مطلوب نیست و هیچوقت به‌پای شعر و نثر ادبی ساده نمی‌رسد. البته بعضی از جمله‌های گلستان و کلیله که‌در نهایت فصاحت و زیبائیند و به صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند از این حکم مستثنی هستند.

نثر شاعرانه یا نثر آراستهـ نثر شاعرانه آنست که لطیف و شاعرانه و دارای ویژگیهای شعری باشد و گاهی نیز باسجع و موسیقی و صنایع ادبی توأم باشد مانند بعضی از قسمتهای گلستان و کلیله و نیز پاره‌ای از آثار صوفیان. ولی اگر سجع و صنایع ادبی این آثار از حد اعتدال خارج شود این نثرها دیگر جنبهٔ ادبی ندارند و بدل به‌نثر متکلفانه و پیچیده و منحط و شبه ادبی می‌شوند مانند نثرهائی که به‌آنها اشاره خواهیم کرد. متأسفانه بیشتر نثرهای آراسته فارسی از حد اعتدال خارج شده و بدل به **نثر شبه ادبی** گردیده‌اند و فقط معدودی از آنها مانند کلیله و گلستان و آثار خواجه عبدالله و قائم مقام جنبه ادبی هم دارند. از اقسام این نوع نثر

نثر موزونست. مراد از نثر موزون بنابه تعریف استاد دکترصفا: «نوعی از نثر آهنگ‌دار است که کلام به‌بندهای کوتاه و فقره‌هائی متساوی و قافیه‌دار یا بی‌قافیه منقسم می‌گردد و اگر آن بندها بلند و دارای هجاهای متعدد باشند در آنها رعایت «وقف» یا برش[1] نیز می‌شود... اینگونه نثر را باید دنبالهٔ شعر هجائی[2] قدیم ایران دانست که در دورهٔ اسلامی هم مدتی متداول بوده و سپس جای خود را به‌شعر عروضی داده و با این حال در ادبیات عامیانه و در ادبیات شفاهی ولایتی نیز باقی مانده است و همچنین است در بعضی از مثلها مانند:

آتش چنان سوزد فتیله را   که عداوت سوزد قبیله‌را

که از دو بند هجائی قافیه‌دار تشکیل می‌شود و مانند:

بد مکن که بد افتی   چه مکن که خودافتی[3]

به‌نظر دکتر صفا نمونهٔ نثر موزون علاوه برآنچه دیدیم یکی نثر بعضی از صوفیان از جمله خواجه عبدالله است دیگر نثر مقامات حمیدی ونثر گلستانست که پژوهشگران آن را نوعی مقامه گفته‌اند.[4]

امروز بعضی مانند احمد شاملو نیز مدعی نوشتن نثر آهنگین هستند که آنرا شعر نیز می‌خوانند و معتقدند که نوشته‌هایشان دارای موسیقی درونیست ولی تاکنون دربارهٔ درستی یا نادرستی ادعای اینان تحقیق فنی و دقیقی نشده است و کسانی که می‌گویند اینگونه نوشته‌ها وزن دارند به‌شعار و فحش و سخنان تعصب‌آلود بیشتر متکیند تا به‌منطق و تحلیل فنی این آثار. بهرحال دربارهٔ وزن و موسیقی اینگونه نوشته‌ها باید اشخاص بی‌نظر و دور از تعصبی درآینده پژوهش کنند زیرا بدون تحقیق کافی نه رد کردن قطعی ادعای هواخواهان آن درست است و نه پذیرفتن بدون چون و چرای آن.

1. Cesure

۲. مراد از شعر هجائی به‌نظر برخی از محققان ظاهراً شعریست که وزن دارد و گاهی دو مصراع آن نیز مساویست (مانند بدمکن که بد افتی...) واین وزن عروضی هم هست منتها از وزنهای عروضی رسمی نیست و میتوان آنرا وزن عروضی غیر رسمی یاعامیانه نامید زیرا درزبانهائی که هجاهای آن جنبهٔ کمی دارد شعر همیشه کمی وعروضی است وشعر هجائی درآن غیر ممکن است بنابراین بهتر است درزبان فارسی سخن از شعر هجائی که خاص زبانهای دیگر است به‌میان نیاوریم.

۳. از گنجینه سخن، ص ۳۱، ج ۱.

۴. گنجینه سخن، از ص۳۱ به بعد، ج۱.

دربارهٔ حکایات و نثر طنزآمیز فارسی پس از این سخن خواهیم گفت.

نثر ادبی فارسی از نظر موضوع

نثر ادبی فارسی از لحاظ موضوع به‌انواعی تقسیم می‌شود که عبارتند از: حماسی، عشقی و غنائی، تعلیمی که خود شامل موضوعات روانشناسی، اجتماعی و انتقادی نیز می‌شود.

نثر حماسی- این نوع نثر متعلق به‌قدیم و به‌صورت داستان و رمانست و نمونه‌های آن عبارتند از شاهنامه ابومنصوری (مفقود)، شاهنامه ابوعلی بلخی (مفقود)، شاهنامه ابوالمؤید بلخی یا شاهنامه بزرگ یا شاهنامهٔ مؤیدی (مفقود)، اخبار فرامرز، اخبار رستم، اسکندرنامه، دارابنامهٔ طرسوسی[1] قهرمان‌نامه طرسوسی که مربوط به‌هوشنگ است، دارابنامه بیغمی[2] یا فیروزنامه، رامایانا ترجمه عبدالقادر بداونی (اصل آن هندیست)، رزمنامه که ترجمهٔ مهابارتاست (این ترجمه بوسیله عبدالقادر بداونی‌از اصل هندی صورت گرفته است)، رموز حمزه و حسین کرد. «از قرن ششم به‌بعد که براثر نفوذ اسلام فکر ملی در میان ایرانیان روبه ضعف می‌نهد حماسه‌های دینی‌منظوم ومنثورجای حماسه‌های‌ملی را می‌گیرد و این‌داستانهای دینی بیشتر مربوط است به‌فرقهٔ شیعه که از همه مهمتر داستان حمزه است که اصلا دربارهٔ حمزة بن عبدالله خارجی است که امیرالمؤمنین یعنی خلیفهٔ خوارج خراسان و سیستان بود ولی بعداً بدل به‌حمزهٔ سیدالشهداء شده است.[3]»

نثر عاشقانه‌و غنائی- این نوع نثر بیشتر به‌صورت رمان‌و داستان ونمایشنامه و حکایت است.

داستانها و رمانهای عشقی و غنائی- علاوه برداستانهای قهرمانی داستانهای دیگری داریم که به‌صورت رمان عشقی و غنائی است و عشق و مسائل دیگر غنائی ازقبیل درد زندگی و پوچی جهان و یا مسائل اجتماعی را بیان می کنند که مهمترین آنها یکی سمک عیار است که درقرن ششم بوسیلهٔ فرامرز پسر خداداد ارجانی تألیف شده و دیگر هزار ویکشب است که از پهلوی به‌عربی و از عربی به‌فارسی ترجمه

۱. این‌کتاب به‌کوشش دکتر ذبیح‌الله صفا بوسیلهٔ بنگاه ترجمه ونشر کتاب چاپ شده است.
۲. این‌کتاب نیز به‌کوشش دکتر ذبیح‌الله صفا بوسیلهٔ همان بنگاه چاپ شده است.
۳. از گنجینهٔ سخن، ص ۵۳، ج ۱.

گردیده، دیگر بختیارنامه است که در قرن نهم تحریر شده، دیگر بوستان خیالست که در قرن دوازدهم در هند به‌رشتهٔ تحریر درآمده. (برای آگاهی بیشتر از این رمانها به‌مقدمهٔ گنجینهٔ سخن، ج ۱، ص ۵۶ و ۵۷ و ۵۸ نگاه کنید).

البته رمانهای ایرانی و اروپائی از لحاظ ساختمان با هم تفاوت دارند و مقایسهٔ این دو نوع اثر با یکدیگر یکی از مباحث دلکش ادبیات تطبیقی ومقابله‌ای خواهد بود. داستانها و رمانهای غنائی در زمان ما نیز بوجود آمده‌اند که از آن جمله‌اند: فتنه و سایهٔ دشتی و هما و پریچهر حجازی و زنده‌بگور و بعضی دیگر از آثار هدایت.

حکایات و قصه‌های غنائی نیز در آثار ادبی منثور فارسی اندك نیست از آن جمله است بعضی از حکایات گلستان. بخصوص برخی از آنهائی که در باب پنجم یعنی باب عشق و جوانیست و همچنین است پاره‌ای از حکایات و قصه‌های پرشور و حال صوفیانه در تذکرةالاولیاء واسرارالتوحید و مانند آنها. اگرچه این حکایات را میتوان از آثار تعلیمی نیز بشمار آورد بخصوص که حکایت در فارسی و بسیاری دیگر از زبانها غالباً برای بیان مسائل تعلیمی بکار می‌رود نه برای تشریح امور غنائی.

نثر ادبی تعلیمی در زبان فارسی ـ نثر ادبی تعلیمی در فارسی برچند قسم است: ۱ ـ حکایت ۲ ـ برخی از نثرهای تاریخی مانند نثر بیهقی ۳ ـ بعضی از آثار صوفیان مانند خواجه عبدالله وعطار ٤ ـ نمایشنامه‌های تعلیمئی که اخیراً بوجود آمده است ٥ ـ رمانها و داستانها. و همه این نثرها از لحاظ سبك خود برچند قسمند: ۱ ـ نثرهای آراسته ۲ ـ نثرهای ساده ۳ ـ نثرهای طنزآمیز. ممکن است از تداخل این انواع اقسام دیگری بوجود آید اما باید دانست که سبك آراسته و مصنوع و متکلفانه به‌قدیم اختصاص دارد و امروزدیگر رایج نیست.

حکایات تعلیمی ـ حکایات فارسی که بیشتر جنبهٔ تعلیمی دارند و اخلاق و سیاست و تدبیر منزل و حکمت می‌آموزند از آثار ارجمند ادبیات فارسی هستند. این حکایات خود دارای اقسامی هستند: **یکم** آنهائی که از زبان حیوانات‌اند مانند حکایات کلیله و دمنه و مرزبان نامه و انوارسهیلی، **دیگر** حکایات طنزآمیز مانند آنچه در آثار عبید می‌بینیم. بعضی از حکایات گلستان نیز با طنز توأمست، **سوم** حکایاتی که از زبان حیوانات نیستند مانند بسیاری از حکایات گلستان و نگارستان

معین‌الدین جوینی و بهارستان جامی، **چهارم** حکایات مفصل که جنبهٔ ادبی آنها کمتر و ارزش تاریخی‌و واقع‌نگری آنها بیشتر است مانند آنچه در جوامع‌الحکایات عوفی می‌بینم و جنبهٔ تعلیمی باب دوم و سوم (قسم دوم و سوم) این کتاب بیش از ابواب دیگر آنست زیرا دربارهٔ «اخلاق حمیده» و «سیر مرضیه» است و قسم سوم «در بیان اخلاق مذموم» است.

بیشتر حکایاتی که از نظر ادبی زیبا و پرارجند به‌نثر آراسته (نه نثر متکلف مانند تاریخ وصاف و تاریخ معجم) نوشته شده‌اند که حکایات گلستان و کلیله نمونه عالی آن هستند.

حکایاتی که از آنها یاد کردیم از لحاظ دیگر برسه‌قسمند: **یکی** حکایات واقعی که معمولا جنبهٔ تاریخی دارند، **دیگر** حکایات ساختگی. این نوع حکایات چون زاده نیروی تخیل نویسنده آنهاست اگر خوب بوجود آمده باشند ممکنست ارزش ادبی بیشتری داشته باشند. حکایات حیوانات از این قبیلند. **سوم** حکایات نیمه تاریخی و نیمه واقعی مانند حکایات مربوط به کشف و کرامت عرفا و مثل بعضی از حکایات چهارمقالهٔ نظامی عروضی که از لحاظ تاریخی ضعیف هستند.

پاره‌ای از این حکایات دارای اصل خارجی اند وجنبهٔ ترجمه دارند مانند حکایات کلیله ودمنه که از سانسکریت به‌پهلوی و از پهلوی به‌عربی و از عربی به‌فارسی درآمده‌اند.

کتابهای تعلیمی دیگر[۱] که شامل تاریخ و حکایتند عبارتند از: قابوسنامه، سندباد نامه، روضة‌العقول (قرن ششم)، لطایف‌الطوایف و رشحات عین‌الحیوة (از علی‌بن‌حسین واعظ کاشفی سبزواری درقرن دهم)، الفرج بعدالشده (از حسن‌بن السعدبن حسین دهستانی نیمه دوم قرن هفتم)، مفرح‌القلوب در قرن سیزدهم[۲]، خلاصة‌الحکایات از ملک‌القضاة فیض‌الله‌بن زین‌العابدین بن‌حسام بنبانی ملقب به صدر جهان (قرن نهم‌تاریخ نظم و نثر، ص ۲۴۲)، فاکهة‌الخلفاء و مفاکهة‌الظرفا (از عربشاه عجمی قرن نهم) (به‌تقلید از مرزبان‌نامه[۳])، نگارستان از معین‌الدین

۱. نام بعضی ازکتابهائی که در چند سطر بعد آمده است ازکتاب «تاریخ نظم ونثر در ایران» اثر سعید نفیسی گرفته شده است.
۲. تاریخ نظم ونثر، ص ۲۴۲، ج۱.
۳. همان کتاب، ص ۲۷۹.

جوینی[۱]، نگارستان از قاضی احمدبن محمدبن عبدالغفار قزوینی غفاری (قرن دهم[۲]).

نثرهای طنزآمیز- مقدمة باید گفت که بین طنز از طرفی و هجو و هزل از طرف دیگر دو فرق اساسی وجود دارد یکی اینکه: طنز غالباً جنبهٔ اجتماعی و انتقادی و اخلاقی دارد درحالی که هزل و هجو جنبهٔ شخصی و غیر اخلاقی دارند و به‌منظور برآوردن تمایلات و منافع فردی بوجود می‌آیند. دیگر اینکه شیوهٔ بیان در طنز ملایمست و رکیک و خشن نیست درحالی که در هجو و هزل عکس آنست.[۳]

با این مقدمه طنز به‌معنای واقعی آن در ادبیات قدیم ما فراوان نیست جز در بعضی آثار حافظ، سعدی، مولوی و عطار و عبید و برخی دیگر زیرا آنجا که سخن نویسندگان قدیم جنبهٔ انتقادی و اجتماعی دارد و به‌هزل نزدیک می‌شود و بیان خالی از رکاکت و هتاکی و درشتی نیست مانند پاره‌ای ازسخنان عبید، بنابراین بعضی ازآثار عبید و برخی از نویسندگان و شاعران فارسی از لحاظ محتوی وموضوع طنز است در حالی که از نظر صورت به‌هجو و هزل نزدیکست زیرا الفاظ رکیک و بی‌ادبانه و غیرطنزی نیز دارد.

طنز در نثر فارسی بیشتر ازشعر است درحالی که هجو و هزل درشعر بیش از نثر است. آثار طنزآمیز منثور فارسی بردو دسته‌اند یکی آثار مستقل مانند نوشته‌های عبید (اخلاق‌الاشراف، ده فصل، دلگشا، صدپند، تعریفات و ریشنامه) و آثارمنسوب به‌ملانصرالدین وهمچنین رستم‌التواریخ از رستم‌الحکما (از آثار اوایل قرن سیزدهم).

دیگر آثاری که دارای بیانی طنزآمیز هستند مانند راحة‌الصدور راوندی و تاریخ وصاف که در اولی انتقادهائی ازسپاهیان خوارزمشاه دیده می‌شود ودر دومی ایراد شدیدی به‌حکومت ایلخانان و مظالم آنان به‌چشم می‌خورد و یا قسمتی از کلیات سعدی که موسومست به‌هزلیات که پراست از شوخیها و طنزها و طعنه‌ها و تعریضهای تند از اوضاع زمانه و مردم آن و یا گلستان سعدی و پریشان‌قاآنی که بعضی ازحکایات آن طنزآلود است.

طنز در دوران مشروطیت پیشرفت بسیار کرد زیرا رواج آزادیخواهی و مردم-

۱. همان‌کتاب، ص ۱۶۳.
۲. همان‌کتاب، ص ۳۵۴.
۳. طنز گاهی هم جنبه اجتماعی ندارد. به‌کتاب Satire تألیف M. Hodgart چاپ ۱۹۷۳ نگاه کنید.

سالاری (دمکراسی) و مبارزه با استبداد موجب جهش بزرگی در این نوع نثرگردید که مایهٔ اصلی آن انتقاد از اوضاع اجتماعی و حکومت است. و ضمناً باید یادآور شد که در همین دوره است که طنز واقعی یعنی طنزی که هم جنبهٔ اجتماعی دارد و هم باعفت بیان توأمست بوجود آمد.

دهخدا را باید از پیشروان این شیوه در دوران جدید دانست زیرا مقالات او بنام «چرند و پرند» راه تازه‌ای در طنز به‌روی مردم این زمانه گشود و قبل از او کسانی مانند میرزا آقاخان کرمانی و طالبوف نیز شیوه‌ای طنزآلود بکار برده‌اند.

روزنامه‌های فکاهی مانند ریحان و نسیم شمال و ناهید و باباشمل و توفیق در رواج این شیوه نقش بسزائی داشتند.

این شیوه امروز در حال پیشرفت است و یکی از جلوه‌های امیدبخش ادبیات معاصر است و با توجه به کمبودی که ما از این لحاظ درگذشته داشته‌ایم پیدا- شدن طنزنویسان خوب در این دوره نویدافزا و غرورآفرین است که متأسفانه قدر آن شناخته نشده و با توطئه سکوت روبرو گردیده است، بخصوص در شعر.

در عصر حاضر گاهی طنز در نمایشنامه‌ها تجلی می‌کند و به‌عنوان شیوهٔ بیان این نوع آثار درمی‌آید و نمایشنامهٔ کمدی یا شبه کمدی بوجود می‌آورد.

گاهی نیز طنز با داستان کوتاه توأم می‌شود مانند یکی بود و یکی‌نبود جمال‌زاده و آب زندگی و بسیاری دیگر از داستانهای کوتاه صادق هدایت.

نمایشنامه‌های تعلیمی و انتقادی یکی دیگر از اقسام نثرهای تعلیمی و انتقادیست که در قدیم وجود نداشته و از قرن سیزدهم به‌بعد رایج شده است و امروز عده‌ای به‌این کار پرداخته‌اند که جای خشنودیست ولی اظهار نظر دربارهٔ ارزش این‌آثار به‌گذشت زمان بیشتری نیاز دارد.

نثر ادبی تعلیمی صوفیانه نیز یکی‌از اقسام‌نثرهای عارفانه است که نمونهٔ آن نوشته‌های خواجه عبدالله و تذکرةالاولیاء عطار و اسرارالتوحید است. بسیاری از حکایات گلستان بخصوص آنهائی که در باب دومند (اخلاق درویشان) نیز جنبهٔ عرفانی دارند و می‌توانند از این دسته بشمار آیند.

نثر ادبی صوفیانه در بسیاری از موارد موزون و آهنگین است.

نثر بعضی از تواریخ مانند نثر تاریخ بیهقی نیز گاهی ادبیست مانند «شرح بردار کردن حسنک وزیر».

بسیاری از داستانها و داستانکهای معاصر نیز جنبهٔ تعلیمی دارند. از این قبیلند شوهر آهوخانم از علی‌محمد افغانی و آب زندگی و سگ ولگرد و حاجی‌آقا از صادق هدایت.

ضمناً باید دانست که ارزش ادبی آثار منثوری که نامشان آمد یکسان نیست و برای تعیین ارزش رمانها، نمایشنامه‌ها، آثار طنزآمیز و حکایات فارسی باید تحقیق وسیعی بعمل آورد تا روشن گردد مثلا اختلاف سطح سمک عیار و دارابنامه و حسین کرد و امیر ارسلان تا چه میزانست و یا تفاوت کارهای صادق هدایت با آل احمد و دیگران تا چه حداست.

اینقدر هست که برای سنجش داستانها و حکایات قدیم و همچنین برای ارزیابی نمایشنامه‌ها و رمانها و داستانهای جدید که به‌تقلید از غرب نوشته‌شده‌اند معیار دقیقی بوجود نیامده است. زیرا این داستانها اولا باید با معیارهای اروپائی سنجیده شوند و ما متخصصی دراین زمینه نداریم. ثانیاً باید میزانهای ملی وایرانئی که خاص این آثار است نیز بدست آید که البته چنین میزانهائی هم تاکنون بوجود نیامده است.

بنابراین وقتی سخن از اسکندرنامه و طوطی‌نامه و حسین کرد و دارابنامه و غیره به‌میان می‌آوریم غرض این نیست که آنها را جزء شاهکارهای مسلم حماسی و عشقی و غنائی ایران بشماریم بلکه تنها مراد ما توجه به‌بررسی چنین آثاریست وچه بسا بسیاری ازاین نوشته‌ها اصلا ارزش ادبی نداشته باشند و حماسه و رمان به‌معنی واقعی نباشند.

نثرهای غیر ادبی فارسی

مراد از نثرهای غیرادبی یا نثر علمی آنهائیست که برای آموختن معارف انسانی اعم ازعلم و فلسفه و هنر و دین وفنون مختلف بکار رود. بنابراین‌این نوع نثر بیشتر جنبهٔ تعلیمی دارد و درفارسی به‌اقسامی تقسیم می‌شود:

۱ — نثر علمی و فنی محض که شامل کتابهائی است در: طب، داروسازی، ریاضیات، نجوم، موسیقی، جرثقیل، زراعت، کیمیا، علم‌الحیل (مکانیک)، جغرافیا، علوم غریبه (مانند: رمل، اصطرلاب، سحر و خواص حروف و معما).

۲ — نثر تاریخی که می‌توان تذکره‌ها و شرح حالها و زندگینامه‌ها و انساب و سفرنامه‌ها و عهدنامه‌ها و فتحنامه‌ها را نیز برآن افزود. اینگونه نثرها در اروپا و ایران گاهی جنبهٔ ادبی دارند.

۳ — نثر علوم زبانی وفنون ادبی‌مانند: بدیع، عروض، قافیه، نقد شعر، لغت، صرف و نحو، ترسل و انشاء، مکاتیب و شرح دیوانها.[1]

٤— نثر دینی مانند آثار کلامی و فقهی و تفاسیر و مجالس و شرح احادیث و غیره.

٥— نثر فلسفی و حکمتی (حکمی) مانند آثار مربوط به‌فلسفه و حکمت عملی از قبیل کتابهائی که مربوط به‌اخلاق و تدبیر منزل و سیاست مدن هستند.

٦— نثر مربوط به‌آداب ورسوم و فنون مانند آداب شطرنج، ازدواج، جنگ و غیره.

٧— نثرنامه نگاری وکتابت یعنی نثری که برای نوشتن نامه‌ها به‌اشخاص بکار می‌رفته است و نامه در قدیم اقسامی داشته است مانند: اخوانیات، سلطانیات (نامه‌های پادشاهان به‌هم) فتحنامه‌ها، عهدنامه‌ها و غیره.

نثر شبه ادبی

مراد از نثر شبه ادبی همان نثر آراسته و متکلفانه‌است که ازکثرت صنایع دبی به‌صورت پیچیده و دشواری درآمده باشد و هیچگونه ارزش ادبی ندارد و تنها مایهٔ دیریابی و دشواری مطلب و خستگی و ملال خواننده است به‌این سبب ما آنها را نثر شبه‌ادبی یا منحط نامیدیم مانند نثر بسیاری ازکتابهائی که از قرن ششم به‌بعد نوشته شده است. از این قبیلند: عتبةالکتبه، تاریخ جهانگشا، تاریخ

۱. درزبان فارسی دربارهٔ معارف یاد شده‌کتب بیشماری تألیف شده است که برای دیدن آنهابهتر است به‌این کتابها رجوع شود:
۱. گنجینهٔ سخن (مقدمه) تألیف دکتر صفا، ج ۱ ۲. تاریخ ادبیات در ایران، پنج جلد از دکتر صفا ۳. تاریخ ادبیات ایران از هرمان اته، ترجمهٔ دکتر شفق.
۴. فهرست نسخه‌های خطی فارسی تألیف احمد منزوی. ۵. کشف‌الظنون حاجی خلیفه.
6. Persian Literature تألیف C. A. Storey
۷. نگارنده این سطور صورت قریب به ۱۲۰ کتاب مربوط به‌نقد شعر ومعانی وبیان وعروض و قافیه را در پایان کتاب نقد شعر فارسی (چاپ وحید سال ۱۳۵۰) بـه زبانهای فارسی وعربی نوشته است.

وصاف، تاریخ معجم، ظفرنامه تیموری، عالم‌آرای عباسی، جهانگشای نادری، دره نادره و نثر بیشتر تذکره‌ها و مکاتیب اخوانی و سلطانی و فتحنامه های فارسی. این نوع نثر که از قرن ششم رایج شده است متأسفانه در کتابهای غیر ادبی از جمله کتابهای تاریخ نیز راه یافته است. عیب دیگر این شیوه جنبهٔ تقلیدی آنست زیرا نثر فنی و منشیانه و تکلف آمیز فارسی تقلیدیست از نثر فنی عربی یعنی تقلیدیست از نثر ابن عمید و بدیع‌الزمان و حریری. خوشبختانه این قسم نثر که در زمان قاجاریه هم متداول بود امروز منسوخ شده است.

نثر مقامه که در فارسی بهترین نمونه آن مقامات حمیدیست نوعی نثر شبه ادبیست که پر است از تصنع و تکلف و عبارات و اشعار عربی و فارسی. این قسم نثر نیز جنبهٔ تقلیدی دارد و از کار ابن‌درید و بدیع‌الزمان و حریری اقتباس شده است.

بعضی گلستان را هم جزء مقامات بشمار آورده‌اند دراین صورت مقامهٔ‌فارسی جنبهٔ ادبی نیز پیدا می کند و بهترین نوع مقامات فارسی گلستان خواهد بود نه مقامات حمیدی.

ادبیات کودکان- از اقسام شعر و ادبیات تعلیمی ادبیات کودکانست که در قدیم گسترش نداشت و به‌همین سبب در مباحث مربوط به‌انواع ادبی اشاره‌ای به‌آن نیست زیرا در قدیم اهمیت زیادی برای کودك و تربیت او قائل نبودند که برای او ادبیات خاصی بوجود آورند. مثلا بعضی از قدیسین قرون وسطی معتقد بودند روح کودك منزلگاه شیطانست و تنها با تازیانه می‌توان شیطان را از آن بیرون راند. اما در قرن هجدهم فلاسفه‌ای مانند روسو به‌اهمیت کودك و تربیت آن پی بردند و در قرن نوزدهم و بیستم این توجه به‌کودك بیشتر شد بطوری که عده‌ای برآن شدند که ادبیاتی خاص برای کودکان بوجود آورند که به کشف استعدادهای نهفته و تربیت او کمك کند. شاید بتوان ژول ورن را از پیشروان ادبیات کودك بشمار آورد. امروز ادبیات کودکان چنان ابعاد گسترده‌ای یافته است که با گذشته قابل قیاس نیست بطوری که درعصر ما همواره بسیاری از نویسندگان خوب کشورهای جهان به‌این شعبه از ادبیات روی می‌آورند و استعداد خود را وقف تربیت ذوق ادبی و استعدادهای کودکان می کنند. درکشور ما هم اخیراً جنبشی در بین شاعران و نویسندگان بوجود آمده است و تاکنون داستانها و اشعار

بسیاری برای کودکان ایرانی سروده یا ترجمه شده است. اما چون این فن نوپاست نمی‌توان به‌آنچه هست اکتفا کرد بلکه باید درصدد تکامل آن برآمد. داستانها و حکایات و قصه‌های حیوانات ادب قدیم ما گنجینهٔ گرانبهائیست برای الهام دادن به‌شاعران و نویسندگان امروزی ادبیات کودکان زیرا با برگرداندن بعضی از آنها به‌شعر یا نثر ساده امروز می‌توان آثار خوبی خلق کرد که با فرهنگ گذشته ما نیز مربوط و هماهنگ باشد.

دربارهٔ تعریف وتقسیم بندی انواع ادبی

دربارهٔ تقسیم‌بندی انواع ادبی در اروپا کتابهای فراوانی‌نوشته شده که براساس کتاب فن شعر ارسطو و هنر شاعری هوراس بوده است[۱]. «تعریف و تقسیم‌بندی انواع ادبی کار آسانی نیست و از قدیمترین زمانها تاکنون با دشواری روبرو بوده است»[۲] و این تقسیم‌بندی نتیجهٔ یکسانی نداشته است و مشکلات آن را می‌توان ناشی از چند چیز دانست: «یکی از این مشکلات اختلاف بین سنخ[۳] و نوع[۴] است»[۵]. دیگر آنکه مسائلی‌که موضوع شعر و ادبیات قرار می‌گیرند فراوان و متعددند و تقسیم‌بندی آنها دشوار است. ویکتور هوگو در این‌باره می‌گوید: «همه چیز موضوع شعر تواند بود و همه چیز مایهٔ نقد تواند گشت. هرامری حق دارد در کشور شعر وارد گردد»[۶] و بیشک طبقه‌بندی این موضوعات متعدد و متکثر کار آسانی نیست بخصوص که در قرون وسطی تعداد این موضوعات بیشتر می‌شود و درنتیجه بسیاری از آنها بخصوص آنچه مربوط به‌نثر است در ذیل انواع ادبی نیامده است. از این جمله است: سفرنامه، زندگینامه، سیاحتنامه، شهرآشوب، سوگندنامه، فتحنامه و همچنین اشعار سیاسی و بشردوستی و انسانی‌که جای دقیقی در میان انواع اصلی و فرعی ندارند.

۱. سبک‌شناسی، ص ۱۳.
2. Osvald Ducrot et Tzeton Todorov, Dictioninaire encyclopédique des Sciences du Language p. 193.

از این پس ما این‌کتاب را «فرهنگ علوم زبانی» می‌نامیم.

3. Type 4. Genre.

۵. فرهنگ علوم زبانی،صفحه ۱۹۷.
۶. نقد ادبی،چاپ اول،ص ۱۲۱و۱۲۲.

دیگر از دشواریهای تقسیم‌بندی شعر و ادبیات به‌انواع ادبی اختلاف مواد و صورتهای شعری و ادبی در بین ملتهای مختلف است به‌سبب اختلاف محیط اجتماعی و ادبی آنها مثلا در ادبیات عرب شعر حماسی و نمایشی و روستائی و چوپانی نیست و در مقابل اشعار مربوط به‌ربع و اطلال و دمن و شتر و شراب فراوانست. در ایران شعر نمایشی و چوپانی و اشعار مربوط به‌دریا آنقدرها نیست در حالی‌که شعر عرفانی ما یکی از شاخه‌های بارور ادبیات جهانست و در غرب نظیر ندارد.

از طرفی دیگر در غرب انواع ادبی را تنها برحسب موضوع طبقه‌بندی نمی‌کنند بلکه صورت و شکل و سبک نیز در این طبقه‌بندی مؤثر است مانند نمایشنامه و مسمط و ترجیع‌بند و چهارپارهٔ فرنگی که علاوه برآنکه برموضوعات خاص دلالت می‌کنند به‌شکلها و صورتهای خاصی هم هستند در حالی‌که دیدیم در فارسی و عربی قالبها و اوزان شعری اختصاصی به‌یک موضوع خاص ندارند مثلا قالب غزل و قطعه هم برای مسائل غنائیست و هم برای امور تعلیمی وسیاسی.

مهمترین مشکل طبقه‌بندی انواع و جدا کردن آنها از یکدیگر نزدیک‌بودن موضوعات بعضی از آنها باهم است مثلا غربیان «بهشت‌گمشده» میلتون و «کمدی الهی» دانته را هم جزء آثار حماسی آورده‌اند و هم جزء اشعار تعلیمی و در فارسی چنانکه گفتیم اشعار عرفانی را هم می‌توان جزء موضوعات غنائی آورد زیرا احساس شخصی شاعر را نسبت به‌خدا و حق بیان می‌کند و هم ممکنست آنها را از اشعار تعلیمی شمرد زیرا تصوف می‌آموزد و یا اشعار سیاسی و میهنی شاعرانی مانند بهار را هم می‌توان غنائی و شبه‌حماسی دانست و هم آنها را اشعاری تعلیمی شمرد و هم ممکن است برای آنها نوع خاصی قائل شد. وانگهی در یک اثر واحد مانند شاهنامهٔ فردوسی که در اصل نوشته‌ای حماسیست مسائل تعلیمی و عاشقانه نیز جای‌جای دیده می‌شود بطوریکه شاهنامه را درعین حال که یک اثر عظیم حماسیست یک اثر بزرگ تعلیمی هم می‌توان به‌حساب آورد زیرا ابیات حکمی و تعلیمی آن خود به‌یک کتاب بزرگ بالغ می‌شود[1]. همچنین داستانهای غنائی‌وعشقی دل‌انگیزی در این کتاب مستطاب دیده می‌شود مانند داستانهای زال و رودابه، تهمینه ورستم،

۱. به‌کتاب «دانش وخرد فردوسی» تألیف دکتر محمود شفیعی نگاه کنید. این‌کتاب فقط شامل اشعار تعلیمی استاد طوس است.

کتایون و گشتاسب، فرنگیس و سیاوش، جریره و سیاوش، خسرووشیرین، کاووس و سودابه، سودابه و سیاوش.

مشکل دیگر طبقه‌بندی انواع ادبی اینست که بعضی از آنها را می‌توان در داخل دیگری جای داد[۱] مثلا می‌توان شعر حماسی و مذهبی یا نمایشنامه‌های اجتماعی و تعلیمی را چون چیزی می‌آموزند جزء ادبیات تعلیمی نیز آورد و یا نمایشنامه‌های عشقی را جزء آثار غنائی نیز شمرد.

گوته در دیوان غربی وشرقی خود می‌گوید ممکنست در یک شعر ویژگیهای چند نوع دیده شود و او ضمن اینکه انواع شعر را به‌سه‌قسم تقسیم می‌کند دراین باره چنین می‌آورد: «شعر بیش از سه نوع نیست: آنکه بوضوح و روشنی داستانی را بیان می‌کند و آنکه از شور و هیجان منبع می‌گیرد و آنکه کاری فردی و شخصی را تجسم می‌دهد و اینها عبارتند از حماسه، شعر غنائی و درام. این سه‌گونه ممکنست در یک شعر جمع‌آیند و یا پراکنده باشند. غالباً این هرسه قسم‌را در اشعار کوتاه بهم‌آمیخته می‌توان یافت و اقتران و اجتماع آنها در یک ظرف محدود موجب ایجاد هنری بسیار زیبا می‌گردد... درتراژدی باستانی یونان‌نیز نخست دیده می‌شود که‌این هرسه‌گونه شعر به هم‌آمیخته بوده‌اند آنگاه با نظم و ترتیب خاصی‌از یکدیگر جدا شده‌اند[۲]».

دیگر از عوامل اختلاف نظر در تقسیم بندی انواع ادبی اختلاف دید و مشی و فلسفه ناقد است مثلا توماس هابز فیلسوف قرن شانزدهم انگلیسی انواع ادبی را بدینسان تقسیم‌بندی می‌نماید: «وی خاطر نشان می‌کند چون عالم خلقت بطور کلی دارای سه قلمرو[3] جداگانه فلکی[4] و هوائی[5] و زمینی است دنیای خاکی نیز شامل سه قلمرو متعارف است: دربار امراء، شهرها و روستاها و از اینجا نتیجه می‌گیرد که شعر هم سه قسم بیش نیست شعر پهلوانی[6] که مربوط به‌دربارهاست، طنز اجتماعی[7] که وابسته به‌شهرهاست و شعر روستائی و شبانی که ارتباط به‌روستاها دارد. اما چون طرزبیان شاعر ممکنست روائی[9] یا نمایشی[10] باشد فنون شعرطبعاً به شش نوع باز خواهد گشت: حماسی، تراژدی، طنز اجتماعی، کومدی، شعر شبانی و

۱. فرهنگ علوم زبانی، ص۱۹۷.
۲. نقد ادبی، ص۱۱۶، چاپ اول.

3. Region 4. Celestial 5. Aerial 6. heroic 7. Satiric
8. Pastoral 9. Narrative 10. Dramatic

کومدی شبانی. آنچه بیرون از این انواع است به‌اعتقاد هابز دیگر شعر نیست. وی نه‌فقط شعر تعلیمی را از مقولهٔ شعر خارج می‌داند بلکه ترانه[1] و آنچه را بدان‌ملحق تواند شد نیز از حساب شعر بیرون می کند و کسانی را که به‌آنگونه سخنان نام شعر می‌دهند به‌خطا منسوب می‌دارد.»[2]

ابن رشیق قیروانی شعر را چهار نوع می‌داند: مدح، هجا، نسیب، رثا.

«قدامة‌بن جعفر تمام فنون مختلف شعر را از وصف و تشبیب و غزل و نسیب و مرثیه به‌دو فن مدح و هجا برمی‌گرداند همانطور که ارسطو هم از تمام انواع شعر بیشتر به‌فاجعه‌نامه (تراژدی) و خنده‌نامه (کمدی) توجه دارد.»[3]

بعضی از جامعه‌گرایان و هواداران ادبیات اجتماعی و متعهد انواع ادبی را به‌صورت دیگری تقسیم‌بندی می کنند. آنان ادبیات را بردو قسم می‌دانند یکی ادبیات عوام و اکثریت مردم (ادبیات مردمی و انسانی) یعنی ادبیاتی که از زندگی و دردها و رنجهای اکثریت مردم سخن می‌گوید و آنان را به‌عدالت و دادگری رهنمون می‌شود مانند بعضی از اشعار دوران مشروطیت و بعد از مشروطیت ایران. دیگر ادبیات طبقات مرفه و ممتاز جامعه یعنی ادبیاتی که حافظ منافع همان طبقاتست و به‌منافع عوام کاری ندارد مانند قصایدی که فرخی و منوچهری وعنصری گفته‌اند.

برخی دیگر این دو نوع ادبیات را بنامی دیگر می‌خوانند و آن را ادبیات مقاومت و ادبیات تسلیم می‌نامند. ادبیات تسلیم مانند اشعاری که دربارهٔ یأس و ناامیدی و شرابخوری و تسلیم در برابر قضا وقدر و ناروائیهای زندگیست. ادبیات مقاومت مانند اشعار فردوسی و ناصر خسرو و هواخواهان مشروطه در ایران.

هنر برای هنر وهنر برای اجتماع (ادبیات متعهد) ـ یکی از بحثهای کهن دربارهٔ هدف هنر و شعر و ادبیات اینست که آیا هنر باید برای هنر باشد یا برای اخلاق و جامعه. بیشک مطرح کردن این بحث در ذیل مبحث انواع ادبی بخصوص هنگامی که سخن از شعر اجتماعی و مردمی و گفتگو از ادبیات مقاومت و تسلیم است بسیار مفید است. اخیراً بعضی از آوازه‌جویان با آب وتاب خاصی

1. Sonnet

۲. از نقد ادبی،جلد دوم، از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب،ص۴۷۷.

۳. از شعر بی دروغ، شعر بی نقاب،ص ۲۲۹.

سخن از ادبیات متعهد و اجتماعی به‌میان می‌آورند و می‌پندارند مطلب تازه‌ای را مطرح می‌کنند درحالی‌که عمر این موضوع به‌اندازهٔ عمر ادبیات و شعر دراز است زیرا از قدیم تا حال همواره دو تلقی از هنر و ادبیات بوده است: یک دسته هواخواه هنر برای هنر و دستهٔ دیگر طرفدار هنر در خدمت اخلاق و اجتماع بوده‌اند منتها این موضوع واحد در هر دوره‌ای به‌صورتی و به‌شکلی تازه مطرح شده و تنها اصطلاح و عنوان آن عوض شده است. زمانی به‌آن هنر در خدمت اخلاق و دین گفته‌اند و گاهی آن را هنر در خدمت خلق و جامعه نامیده‌اند و امروزپل سارتر به‌آن ادبیات متعهد می‌گوید.

هواخواهان هنر در خدمت اخلاق و خلق بیشتر پیشوایان دین و اخلاق و مسلکهای سیاسی واجتماعی هستند به‌این سبب کنفسیوس، افلاطون، دیدرو، تولستوی از طرفی و پل‌سارتر از طرف دیگر همه خواهان ادبیات متعهد و ملتزم و هنر اخلاقی و اجتماعی هستند. در جهان اسلام نیز نخستین جائی‌که سخن از هنر متعهد به‌میان می‌آید قرآن کریمست که در آن «شاعران پیشوایان گمراهان نامیده شده‌اند و فقط کسانی از این حکم استثناء گردیده‌اند که اسلام را ستایش کنند.»[۱]

بنابراین شعر متعهد از نظر قرآن‌مجید و پیغمبرا کرم آنست که نسبت به اسلام تعهد داشته باشد. سبب مخالفت قرآن و پیغامبر اسلام با شعر این بود که بسیاری از شاعران باسلاح شعر به‌رسول‌اکرم و دین مبین اسلام حمله می‌کردند. وشاعرانی که استثناء شده‌اند آنهائی هستند که اسلام آوردند و به‌ستایش خدا و پیغامبر و اسلام پرداختند. از شاعران ایران آنکه بیش از همه مخالف شعر غیرمتعهد و غیر دینی است و آنکه بیش از همه هواخواه شعر متعهد است ناصرخسرو است که شاعران عاشق‌پیشه و غزلسرا را بباد حمله می‌گیرد و آنان را همپایهٔ مطربان و آوازه‌خوانان می‌داند. او به‌شاعران مداح و ستایشگر نیز سخت می‌تازد و خود به‌این می‌نازد که به‌چنین کارناروائی دست نزده است[۲]. شعر اجتماعی در دوران مشروطیت

۱. الشعراء یتبعهم الغاوون... الاالذین آمنوا وعملواالصالحات و ذکروالله کثیراً (سوره‌الشعراء آیه‌های ۲۱۴ تا ۲۲۷).

۲. اگر شاعری را تو پیشه گرفتی / یکی نیز بگرفت خنیاگری را
صفت چند گوئی ز شمشاد و لاله / رخ چون مه و زلفك عنبری را
به‌نظم اندر آری دروغ و طمع را / دروغست سرمایه مر کافری را
به‌علم و به‌گوهر کنی مدحت آنرا / که مایه‌است مر جهل و بدگوهری‌را
من آنم که در پای خوکان نریزم / مر این قیمتی در لفظ دری را

و بعد از آن رشد بسیاری کرد و شاید متعهدترین شاعران این دوره که جز در بارهٔ مسائل اخلاقی و اجتماعی شعری نگفته است و به نوع دیگری از شعر (مانند شعر عشقی و تغزلی و غیره) نپرداخته است پروین اعتصامیست. بهار و ادیب‌الممالک و فرخی یزدی و نیما و اخوان ثالث و بسیاری دیگر نیز از شاعران اجتماعی و متعهدند با این تفاوت که اشعار شخصی و غنائی نیز دارند. بیشک شعری که متعهد باشد و هنری که ارزش اخلاقی و اجتماعی داشته باشد اهمیت بیشتری دارد زیرا دارای دو جنبه است: هم جنبهٔ زیبائی و هنری دارد و هم جنبهٔ اجتماعی و اخلاقی در حالی که اشعار غیرمتعهد تنها جنبهٔ هنری دارند وبس. برخلاف نظر بعضی از هنرشناسان هنر و انسانیت و اخلاق کاملا برهم قابل انطباقند و جمع شدن این دو در یکجا ارزش هنر را دو چندان می کند.

بهرحال اساس در هنر زیبائی آنست نه اخلاقی بودنش زیرا اگر کسی از گاندی تصویری نارسا بکشد نمی‌توان کار او را اثری هنری دانست اگر چه گاندی در جهان مظهر پاکی و بزرگواریست در حالی که اگر یکی دیگر سگی یا خوکی را زیبا تصویر کند کاراو ارزش هنری دارداگرچه سگ و خوك مظهر پلیدی وناپاکی باشند.

«هنر برای اجتماع» و «هنر متعهد» مشکل بزرگ دیگری نیز ایجاد می کند که موجب اختلاف نظر و سبب تشتت فراوان دربارهٔ ارزش آثار هنری می‌گردد زیرا خدمت به‌خلق و جامعه در نظر مردم مفهوم ثابت و معیار واحدی ندارد وهر کس به‌نحو خاصی آن را تفسیر می کند: کاتولیك آن را آئین کاتولیك و مسلمان شیعه آن را مذهب شیعه می‌داند و همچنین است بودائی و برهمائی و کنفسیوس و پرتستان و سنی و غیره. بنابراین هر کس به‌قدر فهمش مدعی را درك می کند و آثار هنری و ادبی را تحت تأثیر عقاید دینی و مرامی خود ارزیابی می‌نماید و در نتیجه از تشخیص مسأله اصلی هنر یعنی تأثیر آن بدور می‌ماند. بنابراین چاره‌ای نیست که «هنر برای هنر» را اصل بگیریم و مسائل اخلاقی و اجتماعی را از عوامل تقویت کننده آن بدانیم وگرنه دچار تشتت آراء خواهیم شد.[1]

۱. برای آگاهی بیشتر از مبحث «هنر برای هنر» به‌این مآخذ رجوع کنید: شناخت زیبائی از ص۷۳ به بعد، مکتبهای ادبی، ص۱۹۷، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۲۴۲–۲۴۳، تاریخ ادبیات روسیهٔ تألیف سعید نفیسی، ص۱۲۶، فرهنگ علوم زبانی، ص۱۹۷ و ۱۹۹
ص71 Principles of Literary Criticism by I. A. Richards 1928

کسانی که هواخواه هنر برای هنرند بیشتر از بین شاعران و هنرمندان و نویسندگانند و از آن جمله‌اند: اسکار وایلد، ویکتور هوگو، تئوفیل گوتیه، لوکنت دولیل، امیل زولا، گی‌دوموپاسان، ادگار آلن‌پو.

کانت نیز طرفدار هنر برای هنر است زیرا معتقداست زیبائی که پایه واساس هنر است باید بدون فایده و شائبه باشد به‌عبارت دیگر می‌گوید زیبائی نباید مفید باشد و بنابراین بین زیبا و مفید تفاوت قائل است به‌عقیدهٔ او هنر نیز که چیزی جز آفرینش زیبائی نیست باید چنین باشد درحالی که اگر ما هنر را در خدمت دین یا اخلاق یا منافع جامعه قرار دهیم از آن غرض و فایده خواسته‌ایم و این برخلاف نظری است که او دربارهٔ هنر و زیبائی دارد.[1]

ویکتور هوگو می‌گوید: «هر چیزی می‌تواند موضوع شعر باشد اعم از طرب و فاجعه»[2] شاعران مکتب پارناسین مانند گوتیه ولوکنت دولیل چون برای زیبائی الفاظ و صورت شعر اهمیت فراوانی قائلند و چون مضمون شعر چندان مورد نظر آنان نیست از هواخواهان جدی هنر برای هنرند.[3]

فلسین‌شاله استاد فلسفه نیز طرفدار هنر برای هنر است او با نظری دقیق و موشکافانه این موضوع را مورد بحث قرار می‌دهد. وی می‌گوید نظر هنر برای هنر درست است زیرا مبتنی بر روانشناسی است. مبتنی براین اصل است که زیبا (موضوع هنر) و مفید یکی نیستند. در جای دیگر می‌گوید: باوجود ارتباط بین اخلاق و هنر استقلال هر یک از آنها را باید حفظ کرد و سپس می‌نویسد که درعین مستقل‌بودن اخلاق و هنر از هم آن دو را می‌توان به‌یکدیگر نزدیک کرد یعنی آثاری بوجود آورد که هم هنری و زیبا باشند و هم اخلاقی واجتماعی.[4]

از سخن‌سنجان ایرانی نیز دکتر زرین کوب ظاهراً هواخواه هنر برای هنراست. زیرا از نوشته‌های او چنین استنباط می‌توان کرد. او درباره ارزیابی اخلاقی و اجتماعی آثار ادبی چنین می‌نویسد:

«وقتی سخن از حکم و قضاوت درمیان می‌آید طبعاً باید میزان و ملاك آنرا

۱. به‌شناخت زیبائی، ص۷۴، تألیف فلسین‌شاله، ترجمه علی اکبر بامداد وشعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب،ص۲۴۲ نگاه کنید.
۲. از نقد ادبی،ج۱، ص۱۲۲.
۳. از مکتبهای ادبی،ص۱۹۸.
۴. شناخت زیبائی،صفحهٔ ۷۷ و ۷۸.

نیز بدست داد اما این معیار که مأخذ تشخیص نیک و بد آثار ادبی تواند بود جستجوی آن موقوف به‌حل این مسأله قدیمیست که آیا ادب و هنر را از لحاظ ارزش اخلاقی باید سنجید یا از نظر ارزش هنری. به‌عبارت دیگر نخست باید این مشکل بزرگ دیرین کلی را حل کرد که آیا حسن (زیبائی) فی‌نفسه ملازم هنر است یا نیست و در این باب از دیرباز بین حکماء وصاحبنظران بحث و مشاجره بوده است و هر کدام سخنی رانده‌اند و رأیی اظهار کرده‌اند. آنچه بطور قطع می‌توان گفت این است که نقد اخلاقی از انحاء وطرق قدیم نقد است و بکار بستن آن نیز نتایج مفید داده است لیکن تحقیق در ارزش اخلاقی و اجتماعی آثار ادبی درواقع بیش از آنکه نقد ادبی باشد نقد اخلاقی و اجتماعیست و در حقیقت انحراف از مباحث ادبی و عدول به‌جانب مسائل فلسفی است. از این جهت ارزشهای اخلاقی را نمی‌توان ملاك حکم و قضاوت در انتقاد ادبی قرار داد. پس وقتی از نیك و بد شعر یا نثر سخن در میان می‌آید مراد این نیست که آن شعر یا نثر از لحاظ اخلاق و دین و اجتماع خوبست یا بد بلکه مقصود این است که آن اثر چه اندازه شور و هیجان هنری نویسنده یا شاعر را القاء می کند و به‌عبارت دیگرمراد از نیك وبد شعر آنست که آن شعر و نثر آیا زیبا و مطبوع و مؤثراست یا فاقد این اوصاف و نعوت می‌باشد بنابراین ملاك حکم و قضاوت منتقد زشتی و زیبائی آثار است[۱]».

او در جای دیگر می‌نویسد: «مهمترین تکلیفی که منتقد برعهده دارد آنست که در بین مذاهب و عقاید بیطرفی کامل اختیار کند بدینگونه آن شیوهٔ نقادی که در این سالها بین منتقدان بعضی از ممالك اروپا شایع و رایج گشته است و نقد ادبی را از جهت عقایداجتماعی می‌سنجند نه‌همان خطا ونارواست بلکه‌گمراه کننده و زیان‌بخش نیز هست. این شیوهٔ انتقاد شعر و هنر را تابع و افزار سیاست می کند و از شاعران و نویسندگان می‌خواهد که درسیاست و اخلاق غایت و مذهب مخصوصی انتخاب کنند و این‌امر سبب خواهد شد که هنر واقعی که‌متضمن ادراك بی‌شائبه زیبائیست از میان برود و شعر و ادب تابع و خدمتگر سیاست و حکومت گردد.»[۲]

باری درجدال بین طرفداران «هنر برای هنر» و «هنر برای اجتماع» می‌توان راه سومی برگزید به‌این معنی که مانند کانت و شاله و بسیاری دیگر از متفکران

۱. نقد ادبی، چاپ اول، ص۵۶. ۲. نقد ادبی، چاپ اول.

ابتدا باید اصل هنر برای هنر را صحیح شمرد و معتقد شد که رسالت اصلی هنر و اثر هنری تأثیر آن است وبس نهایت آنکه برای هنری که در عین تأثیر مردمی و انسانی نیز باشد باید ارزش بیشتری قائل شد زیرا چنین هنری دو امتیاز دارد: یکی تأثیر و دیگر خدمتگری به خلق.

تکوین و تحول انواع ادبی

دربارهٔ اینکه کدامیک از انواع ادبی زودتر بوجود آمده‌اند نیز بحث بسیار است زیرا قاعده واحد و ثابتی دراین باره نمی‌توان بیان کرد. در برخی از کشورها مانند ایران پیش از اسلام ادبیات غنائی و مذهبی پیش از انواع دیگر ظاهر شده است چه قدیمترین شعر پیش از اسلام ایران گاتها یا گاهان (سرودهای دینی اوستا) هستند که جنبهٔ غنائی دارند درحالی‌که ادبیات واقعی در یونان باستان با ایلیاد و ادیسه یعنی با شعر حماسی آغاز می‌گردد و انواع دیگر مانند ادبیات غنائی و نمایشی بعد از آن ظاهر می‌شوند.

در جزیرة‌العرب که شعر نمایشی و حماسی نبوده است ابتدا شعر غنائی بصورت وصف شراب و اطلال و شتر و نیز به‌شکل شعرهای عاشقانه و مفاخره‌ای ظهور می‌کند بعد از همه اینها ادبیات تعلیمی بوجود می‌آید.

ولی اینقدر هست که ادبیات حماسی در بیشتر اجتماعات از قدیمترین انواعست. ادبیات حماسی در یونان و روم زودتر از همهٔ انواع و در ایران بعد از اسلام و انگلیس و آلمان مقارن با سایر انواع ادبی (مانند ادبیات غنائی و تعلیمی) بوجود آمده است زیرا شعر حماسی هنگام تکوین ملتها تکوین می‌یابد بنابراین از آغازی‌ترین اقسام شعر است. به‌همین‌سبب ویکتورهوگو شعر حماسی را مقدم برشعر غنائی می‌داند و معتقد است شعر حماسی متعلق به‌دوران کودکی و شعر غنائی وابسته به‌دورهٔ جوانی و شعر فلسفی و عرفانی و نمایشی مربوط به‌دوران پیری جامعه است. ارنست بوون[1] تاریخ تحول فکر انسان را به سه مرحله تقسیم می‌کند. «جوانی، مردی‌وپیری» و عقیده دارد که «هریک ازجوامع بشری درهرکدام از این مراحل سه‌گانه نوع مناسبی از شعر خلق و ایجاد کرده‌اند. بدینگونه شعر غنائی به

1. Ernest Bovet

عقیدهٔ او مربوط به‌دورهٔ جوانی و نوع حماسی وابسته به‌دورهٔ مردی و شعر نمایشی متناسب با دورهٔ پیری جامعه است.»[۱]

در انواع ادبی تحول و تبدیل نیز صورت می‌گیرد و برونتیر ناقد اواخر قرن نوزدهم تحول انواع ادبی را شبیه به‌تحول انواع حیوانات می‌داند و می‌کوشد این تحول را طبق نظریهٔ داروین توجیه کند. اگرچه نظریات او تماماً صحیح نیست اما سهمی از حقیقت را دربردارد زیرا تحول انواع امری محرز است ولی این تحول طبق قوانین تنازع بقا و عقاید داروین صورت نمی‌گیرد. درباره تحول انواع ادبی این مسائل را می‌توان برشمرد ولی باید درنظر داشت که هیچیک از این قوانین قطعی نیست:

۱— حماسه ملی و دینی معمولا تبدیل به‌حماسه تاریخی و غیر تاریخی میشود و یا حماسه ملی مبدل به‌حماسهٔ دینی میگردد مانند شاهنامه و گرشاسبنامه و سام‌نامه و برزونامه و کوشنامه که در دورانهای بعدی جای خود را به‌آثاری مانند: اسکندرنامه و تیمورنامه و عباسنامه و بهمن‌نامه و شهنشاه‌نامه می‌دهند که آثار دسته اول یعنی حماسه‌های ملی جنبهٔ اساطیری دارند ولی نوشته‌های گروه دوم دارای جنبهٔ تاریخی و نیمه‌تاریخی هستند. ضمناً باید دانست که حماسه‌های تاریخی از حماسه‌های واقعی نیستند و ارزش آنها با حماسه‌های ملی برابر نیست.

۲— حماسه‌های ملی و اساطیری و تاریخی به‌هنگام پیشرفت جوامع وبیدار-شدن مردم جای خود را به‌رمان و نمایشنامه و شعر تعلیمی و آثار مبارز و وطنی و شبه حماسی می‌دهند مثلا امروز در ایران به‌جای داستانهای حماسی، قصاید و قطعات وطنی و اجتماعی بهار و پروین دیده می‌شود.

۳— در انواع نمایشی چند نوع تحول از قدیم تا کنون صورت گرفته است: یکی آنکه چنانکه گفتیم در قرون اخیر سه‌قسم اصلی ادبیات نمایشی یعنی فاجعه‌نامه (تراژدی)، خنده‌نامه (کمدی) و آمیخته (درام) استقلال خود را از دست داده و باهم درآمیخته‌اند بطوری که امروز این اصطلاحات دیگر بکار نمی‌رود و به همه اینها نمایشنامه (پیس) می‌گویند نه تراژدی یا کمدی یا درام. یکی از پیروان این تحول شکسپیر بود که راه تازه‌ای در ادبیات نمایشی جهان گشود.

دیگر آنکه در دو قرن اخیر نمایشنامه‌ها که قبلا بیشتر به‌شعر بود به‌نثرنوشته

۱. نقد ادبی، ص۱۱۷ و ۱۱۸، چاپ اول.

می‌شود و نمایشنامهٔ منظوم امروز کمتر به‌چشم می‌خورد.

٤ــ از آنجائیکه در قرن اخیر شعر به‌نفع نثر ادبی (داستان کوتاه، نمایشنامه) عقب‌نشینی کرده اصولاً انواع ادبی که در آغاز پیدایش بیشتر در قالب شعر بود امروز به‌نثر نوشته می‌شود زیرا نثر بیش از شعر توانائی داردکه مسائل پیچیده ادبیات امروز را بیان کند.

٥ــ ادبیات تعلیمی و حماسی گاهی جای خود را به‌ادبیات نمایشی و ادبیات مبارز و اجتماعی و انتقادی می‌دهد.

٦ــ از این انواع ادبیات غنائی و تعلیمی و نمایشی با تغییراتی از قدیم تا امروز هم دوام یافته و به‌احتمال قوی بعداً نیز ادامه خواهد یافت.

٧ــ براثر تغییرات و تحولاتی که در موضوعات ادبی و مسائل اجتماعی صورت گرفته است این انواع امروز دیگر به‌شکل قدیم مطرح نمی‌شود و به‌همین سبب انواع ادبی اهمیت سابق خود را در نقد از دست داده است و به‌جای انواع ادبی اصطلاحات دیگری ازقبیل موضوع[1] و مانند آن بکار می‌رود.

٨ــ تکوین و تحول انواع ادبی به‌عوامل روانی گوینده و به‌علل اجتماعی و جغرافیائی و ادبی محیط شاعر بستگی دارد مثلا قرون اول اسلامی که ملت ایران در تکاپوی کسب استقلال بود محیط برای تکوین حماسهٔ ملی مناسب بود اما در قرون بعد تحت تأثیر عوامل دیگر ادبیات غنائی و عاشقانه و عرفانی بوجود آمد.

مقایسهٔ انواع ادبی بایکدیگر

بعضی از انواع ادبی اروپائی بایکدیگر نزدیکترند و برخی از یکدیگر دورتر مثلا حماسه و فاجعه‌نامه (تراژدی) در بسیاری از مسائل باهم وجه‌اشتراك دارند و ادبیات تعلیمی و غنائی گاهی به‌هم نزدیک می‌شوند بطوری که یک قطعه شعر واحد را هم می‌توان غنائی دانست و هم تعلیمی. فی‌المثل غزلها و قصاید وطنی و سیاسی را هم می‌توان تعلیمی شمرد زیرا چیزی می‌آموزند و هم می‌توان آنها را غنائی دانست زیرا احساسات تند گوینده را بیان می‌کنند و هم می‌توان برای آنها نوع خاصی قائل شد. گفتیم از میان انواع ادبی اروپا حماسه وفاجعه نامه بیش‌ازسایر

1. Theme

انواع با یکدیگر قابل مقایسه‌اند و این وجوه اشتراك بین آنها دیده میشود:
۱— هردو به‌صورت حادثه و داستانند.
۲— هردو دارای بحران و عقده هستند که آن عقده و گره بوسیلهٔ قهرمان نمایشنامه وداستان گشوده می‌شود.
۳— هردو دارای وحدتند بااین تفاوت که وحدت در فاجعه نامه قویتراست.[۱]
اما اختلاف حماسه و تراژدی در این امور است:
۱— حماسه معمولا مفصل‌تر است.
۲— حماسه معمولا شامل حوادث متعددیست که به‌هم پیوستگی دارند و میتوان از آن چند فاجعه نامه استخراج کرد درحالی‌که در فاجعه‌نامه بیش از یک حادثه دیده نمی‌شود.
۳— حماسه معمولا مخصوص مسائل میهنی و دینی است اما فاجعه‌نامه چنین نیست.
٤— حماسه‌جنبهٔ نمایشی‌ندارد درحالی‌که‌فاجعه‌نامه بصورت‌نمایشنامه‌است.
٥— درحماسه بیش از فاجعه‌نامه امور عجیب و خارق‌العاده دیده می‌شود و درمقابل فاجعه‌نامه به‌واقعیت نزدیکتر است. بواسطهٔ همین وجوه اشتراك است که بعضی از داستانهای شاهنامه مانند داستان رستم وسهراب و داستان رستم واسفندیار علاوه برجنبهٔ حماسی جنبهٔ فاجعه‌نامه و تراژدی نیز دارند.
در مورد شعر غنائی دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «شعر غنائی برای شاعر احساس است و برای دیگران تخیل.»[۲]
درجای دیگر می‌نویسد: «بعضی از انواع عالیترند بعضی پست‌تر.»[۳]
درفرهنگ علوم زبانی پیش یاد شده ص ۱۹۱ مقایسهٔ جالبی بین شعر غنائی وحماسی و نمایشی بعمل آمده و این نتایج بدست داده شده است: شعر غنائی زبان حال اول شخص مفرد (من) است و شعر حماسی سخن سوم شخص مفرد (او) و شعر نمایشی حسب حال دوم‌شخص مفرد (تو) است. همچنین به‌نظر صاحبان فرهنگ یاد شده شعر غنائی مربوط به‌زمان حال و شعر حماسی مربوط به‌زمان گذشته و شعر

۱. از شعر بی‌دروغ،شعر بی‌نقاب به‌نقل از فن شعر ارسطو،ص۱۴۶.
۲. شعر بی‌دروغ،ص۱۵۴.
۳. نقد ادبی،ص۱۱۴ وفرهنگ علوم زبانی، ص۱۹۹.

نمایشی مربوط به‌زمان آینده است.[۱]

مقایسه انواع ادبی فرنگی با این انواع در فارسی و عربی- تفاوت اساسی انواع ادبی در اروپا و ایران در این است که در کشور ما این انواع تنها از لحاظ موضوع و ماده طبقه‌بندی می‌شوند و شکل و صورت در این تقسیم‌بندی تأثیری ندارد. مثلا حماسه یا شعر تعلیمی قالب خاصی ندارد. بحر متقارب هم برای حماسه است (شاهنامه و گرشاسبنامه) و هم برای شعر تعلیمی (بوستان) و این بحر علاوه براین قالب مسائل عشقی و سیاسی هم می‌شود. قالبهای غزل و قصیده نیز چنین است: هم برای اشعار غنائی می‌آید (شعرسعدی و حافظ) و هم برای اشعارسیاسی و انتقادی (اشعار بهار و فرخی یزدی) درحالی‌که برای تمیز انواع ادبی فرنگی از یکدیگر هم ملاکهای صوری بکار می‌رود و هم معیارهای موضوعی و معنائی. فی‌المثل یکی ازعوامل تمیز نمایشنامه یارمان از انواع دیگر صورت آنهاست‌وگرنه موضوع نمایشنامه و رمان ممکنست در اشعار وآثار تعلیمی، سیاسی و اجتماعی هم وجود داشته باشد.

همچنین در شعر اروپائی قالب از شرایط مهم تمیز انواع از یکدیگر است. مثلا چنانکه دیدیم چهار پاره و مسمط اروپائی و غزل روستائی و گفتگوی چوپانان علاوه برموضوع خاصی که دارند دارای قالبهای ویژه‌ای نیزهستند. قالبهائی که با قالبهای دیگر شعر اروپائی متفاوتند.[۲]

و همچنین بنظر ارسطو حماسه یونان باید به‌وزن سداسی باشد نه به‌وزن رباعی (ایامبیک) درحالیکه درایران چنانکه گفتیم چنین نیست.

۱. برای مقایسه انواع ادبی بخصوص برای مقایسه حماسه وتراژدی به‌این منابع رجوع کنید، فن شعر ارسطو (ص۱۰۲-۱۰۳-۱۲۶). شعر بی‌دروغ، ص۱۴۶ ونقدادبی، ص۱۱۴ و ۲۵۰.

۲. بنابراین تطبیق انواع ادبی اروپائی وایرانی بطورکامل ممکن نیست وهیچکس نباید درصدد چنین‌کاری باشد وانواع ادبی فارسی را بهتر است مطابق طبیعت وماهیت ویژهٔ خود آنها طبقه بندی کرد و تنها از بعضی خصوصیات انواع ادبی غربی می‌توان در تقسیم‌بندی آنها بهره گرفت.

فصل پنجم

نقد صورت شعر و ادبیات

در نقد صورت شعر و ادبیات از وزن و قافیه وموسیقی حروف و تصویر وتشبیه و استعاره و واژگان و آرایشهای ادبی و قالب نظم و نثر سخن به‌میان می‌آید که بعضی از اینها به‌اختصار مورد بحث ما قرار گرفته است و اینک شرح بیشتری در اینجا:

وزن شعر

دیدیم وزن از قدیمترین زمانها درهمه جای دنیا از لوازم شعر بوده است و شعر بی‌وزن کمتر دیده شده است بخصوص در قدیم.

اقسام عروض و وزن شعر- عروض و وزن شعر ممکن است کمی باشد مانند وزن شعر فارسی اعم از شاخهٔ سنتی و یا آزاد آن. وزن کمی در زبانهائی دیده می‌شود که مصوتها و هجاهای آن دارای کمیت و کشش معینی هستند. مثل زبان فارسی که مصوتها و هجاهای‌آن را می‌توان به‌کوتاه و متوسط و بلند تقسیم کرد. اینگونه وزنها را اوزان عروضی یا اوزان کمی می‌گویند (عروض را در اینجا به‌معنی محدود کلمه گرفته‌ایم).

در مقابل وزن کمی وزن هجائی قرار دارد و آن در زبانهائیست که مصوتها و هجاهای آن دارای کشش و کمیت معین نباشد مانند: وزن شعر در زبان فرانسه. بنابراین در فارسی دری شعر هجائی ممکن نیست. از این بحث نتیجه می‌گیریم که وزن شعر ملل مختلف، مختلف است و با هم قابل‌مقایسه نیست و هم‌چنین با این

ترتیب وزن شعر هیچ ملتی برای ملت دیگر قابل تقلید نمی‌باشد.

دربارهٔ عروض تطبیقی- نکتهٔ دیگر اینکه بررسی وزن شعر همهٔ کشورها کاری بسیار دشوار است و به‌سالها مطالعهٔ دقیق نیازمند است، زیرا این کار مستلزم بوجود آمدن عروض تطبیقی بین شعر کشورهای مختلف است و البته چنین تحقیقی موجب استفاده شاعران ما از آزمایشهای شاعران ملل دیگر میشود و برای بارور شدن شعر ما مفید است و اگر کسانی به‌این پژوهش دست بزنند کارشان درخور تمجید است.

گفتیم وزن شعر ملتی همیشه برای ملت دیگر قابل تقلید نیست و کسانی که می‌پندارند وزن شعر آزاد و نیمائی را از اروپا تقلید کرده‌اند در اشتباهند زیرا وزنهای نیمائی همان وزنهای عروضی قدیم است با تغییر و تجددی خاص و اینکه وزنهای آزاد و نیمائی دنبالهٔ وزنهای قدیمست و ادامه سنتهای شعری ماست از جنبه‌های مثبت آنهاست.

تفاوت وزنهای قدیمی با وزنهای شعر آزاد در این است که در بسیاری از شعرهای آزاد مصراعها کوتاه وبلند شده‌اند. بنابراین در این‌گونه اشعار وزنهاتغییر نکرده‌اند واز اروپا اقتباس نگردیده‌اند بلکه قالبها شکسته شده‌اند و این کاریست که از فرنگ تقلید گردیده است.

در شعر ما و ملل دیگر مسأله دیگری مطرح است بنام آهنگ یا دور یا تکرار[1] که به‌صورتی خاص در شعر دیده می‌شود و مراد از آن اینست که مجموعهٔ هجاهای شعر به‌شکلی خاص تکرار می‌شود. مثلا در یک مصراع واحد مستفعلن یا فعولن یا مفاعیلن که هریک مجموعه‌ای از هجاها هستند تکرار می‌گردد.

دربارهٔ سنجش وزن شعر فارسی- اوزان شعر فارسی را در قدیم با عناصری مانند وتد مقرون و مفروق و یا سبب خفیف و ثقیل و یا فاصله صغری و کبری[2] می‌سنجیده‌اند که پایهٔ علمی قویئی ندارد در حالی که این وزنها را باید برحسب هجاهای آن مطالعه کرد نه برپایهٔ اوتاد و اسباب و فواصل زیرا اینها خود از یک یا چند هجا تشکیل شده‌اند.

از مجموعه هجاها پایه‌ها بوجود می‌آیند که می‌توانند اساس وزن شعر باشند

1. Rythme

۲. المعجم فی‌معائیر اشعارالعجم، ص۲۵ و۲۶، چاپ ۱۳۱۵، تهران.

و آموزش عروض را آسان کنند و این پایه‌ها بهتر است همان ارکان سنتی باشند (مانند مستفعلن، مفاعیلن، فاعلاتن، مفعولات...) با این تفاوت که باید بعضی از اجزاء مزاحف را هم جزء ارکان اصلی بیاوریم زیرا این اجزاء که عبارتند از: مفاعلن، فعلاتن، مفعول، مفعولن در شعر فارسی جزء اصولند نه فروع و اگر چه در شعر عربی به‌اقتضای عروض خاص آن زبان جزء فروع شمرده شده‌اند.

بنابراین ارکانی که باید ملاك سنجش اشعار فارسی باشند عبارتند از همانهائی که در المعجم آمده است به‌اضافه بعضی از آنهائی که در آن کتاب زحاف شمرده شده و از شمار ارکان خارج گردیده است. اینها عبارتند از: ازمفاعیل ،مفعول (هردو به‌ضم لام)، مفاعلن، فاعلات (به‌ضم ت)، فعلاتن، مفتعلن، فعول (به ضم لام). فروعی که در المعجم ذکر شده‌اند ۲۶ می‌باشند ولی فقط هفت عدد آن را می‌توان داخل در اصول کرد. اما ارکانی که در المعجم آمده‌اند هشت می‌باشند که عبارتند از: فعولن، فاعلن، مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات. طبق این حساب ما پانزده رکن خواهیم داشت و شاید چند رکن دیگر نیز بتوان به‌این ارکان افزود.[۱]

عناصر دیگری که در المعجم جزء فروع آمده‌اند می‌توانند جزئی از اصولی که نام بردیم به‌حساب آیند مثلا فعلن (به‌سکون عین همان) «مستف» است از مستفعلن یا «لاتن» است از فاعلاتن و یا «عیلن» است از مفاعیلن و «فع» چیزی نیست جز هجای اول فاعلاتن یا مستفعلن و فعل چیزی نیست جز همان «فعو» یا «مفا» که جزء اول «فعولن» یا «مفاعیلن» است.

بوجود آمدن اوزان شعری فارسی از این پایه‌ها غالباً به‌چند صورت انجام می‌گیرد:

یکی وزنهائی که از تکرار یکی از رکنهای بسیط بوجود می‌آیند، یعنی تکرار یکی از پایه‌هائی که نام بردیم مانند وزنهائی که از تکرار مفاعلن یا مستفعلن یا فعولن ایجاد می‌شوند و ما اینها را ارکان یا پایه‌های بسیط می‌نامیم.

اینک مثال:

۱. شمس قیس بحور اصلی عربی را ده قسم نوشته است زیرا او بین مستفعلن و فاعلاتن از طرفی ومستفع‌لن وفاع لاتن فرقی قائل نگردیده است ولی چون درفارسی چنین تفاوتی نیست ارکان اصلی عروض فارسی از دیدگاه شمس قیس به‌هشت قسم منحصر خواهد شد.

به‌می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید «تکرار چهار مفاعیلن»
ای ساربان آهسته ران کارام جانم میرود «تکرار چهار مستفعلن»
چرا عمر طاووس و دراج کوته «تکرار چهار فعولن»

و بهتر است، نام اینگونه وزنها را چهار مفاعیلن یا چهار مستفعلن و یا چهار فعولن و چیزهائی نظیر آن بنامیم.

دیگر وزنهائی که از تکرار یک **رکن مرکب** بوجود می‌آیند. مراد از رکن مرکب آنست که از ترکیب دو یا چند رکن بسیط بوجود آید. مانند: «در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم» که از تکرار **رکن مرکب** «مفاعلن فعلاتن» تشکیل شده است. این وزن را بهتر است تکرار «مفاعلن فعلاتن» بنامیم.

سوم وزنهائی که پایه‌ها در آن تکرار نمی‌شوند مانند: «مفعول فاعلات و مفاعیل و فاعلات».

هرسه نوع وزنی که دیدیم ممکن است با تغییراتی در آخر مصراع توأم باشند ازقبیل حذف یک هجا یا بیشتر مانند «بنام خداوند جان وخرد» (وزن شاهنامه و بوستان) که از چهار فعولن با حذف هجای «لن» از آخر آن بوجود آمده است. این وزن را خوبست وزن چهار فعولن ناقص بگوئیم.

نمونهٔ دیگر مانند:

«صلاح کار کجا و من خراب کجا» (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) که از دو «مفاعلن فعلاتن» با حذف یک هجا از آخر آن بوجود آمده است.

یادآوری- گاهی نیز هیچیک از ارکان یاد شده تکرار نمی‌شوند مانند آنچه در وزن رباعی و در بحر مضارع اخرب مکفوف دیده می‌شود.

برای آنکه دو شعر هموزن باشند دو شرط باید وجود داشته باشد: یکی اینکه شماره هجاهای هموزن مساوی باشند دیگر اینکه توالی هجاهای کوتاه و غیر کوتاه یکسان باشد مانند اشعاری که هموزن اوزان پیش یاد شده هستند. مثلا دو بیت زیر هر دو هموزنند:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب
(فردوسی)

عبادت بجز خدمت خلق نیست به‌تسبیح و سجاده و دلق نیست
(سعدی)

زیرا هردو بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعول» هستند. ولی دو بیت زیر با آنکه دارای هجاهای مساوی و هم‌اندازه‌اند هموزن نیستند زیرا توالی هجاهای کوتاه و غیر کوتاه آنها یکسان نیست:

چه نسبت است به‌رندی‌صلاح وتقوی‌را   سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا
برو ای‌زاهد ودعوت مکنم سوی‌بهشت   که خدا از ازل از بهر بهشتم نسرشت

که توالی هجاهای بیت اول بدینسانست: «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» (ك م ك م، ك ك م م، ك م ك م، ك ك م[1]) در حالی‌که توالی هجاهای بیت دوم چنین است: «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات» (ك ك م م ،ك ك م م، ك ك م م، ك ك ب) بنابراین نمی‌توانیم آنها را هموزن بدانیم.

گفتیم اوزان شعر فارسی اوزانی کمی هستند نه‌هجائی و بنابراین پایه آن باید بر کمیت هجاها قرار گیرد و هجاهای پایه‌های بسیط و مرکب دارای نظم وآرایش خاصی هستند. مثلا مفاعیلن ازچهار هجا بوجود آمده است: از یک‌هجای کوتاه(م) و سه‌هجای متوسط[2] (فا، عی، لن) که‌آن را چنین نمایش می‌دهیم «ك م م م» یعنی «کوتاه+ متوسط+ متوسط+ متوسط» که اگر جای هجای کوتاه با هجاهای متوسط عوض شود رکن و وزن شعر تغییرمی کند مثلا اگر جای ك و م اول را تغییر دهیم می‌شود «م ك م م» یعنی فاعلاتن و اگر جای «ك» و «م» دوم را عوض کنیم میشود «م م ك م »یعنی مستفعلن.

مفاعلن از دو هجای کوتاه و دو هجای متوسط به‌شکل یک درمیان بوجود آمده است و فرمول آن چنین است «ك م ك م»و فعلاتن از دو هجای کوتاه و دو هجای متوسط متوالی بوجود آمده است که ترکیب آن اینست: ك ك م م.

از این مثالها برمی‌آید که مفاعلن با مفاعیلن و فعلاتن هیچ تناسبی ندارد نه در توالی هجاها و نه درکشش و کمیت آنها زیرا مفاعیلن و فاعلاتن هریک از سه‌هجای متوسط و یک هجای کوتاه بوجود آمده‌اند یعنی نسبت متوسط‌ها به کوتاهها سه بریک است در حالی‌که آن دو پایه دیگر از دو هجای کوتاه و دو هجای متوسط تشکیل شده‌اند یعنی نسبت کوتاهها و متوسطها یک بریک است.

۱. «ك» علامت اختصاری هجای کوتاه و «م» نشانهٔ اختصاری‌هجای متوسط است.
۲. ماهجا را به‌چهار قسم تقسیم کرده‌ایم: ۱. هجای کوتاه مانند «که» و«و».۲. هجای‌متوسط مانند «شب»و«ما».۳. هجای بلند مانند «سرد» و«کار». ۴. هجای کشیده مانند«ساخت»و«سوخت». برای‌دیدن ساختمان این هجاها به دستور امروز، ص۶ نوشتهٔ نگارنده نگاه کنید.

در توالی هجاها هم تناسبی نیست و این دو گروه از این لحاظ نیز بکلی باهم متفاوتند بنابراین عروضیان قدیم که مفاعلن را از جنس مفاعیلن یا مستفعلن می‌دانسته‌اند و می‌گفته‌اند مفاعلن مخبون مستفعلن یا مقبوض مفاعیلن است اشتباه بزرگی کرده‌اند زیرا اینها اصلا از یک جنس نیستند نه از نظر کمیت هجاها نه از لحاظ توالی آنها. به‌این سبب است که این واحدها را باید اصلی بشماریم نه فرعی زیرا از جنس ارکانی که در کتابهای عروض به‌نظر عروضیان قدیم از آنها متفرع شده‌اند نیستند. اشتباه عروضیان قدیم گاهی ناشی از خط است زیرا مثلا «فاعلاتن» و «فعلاتن» از لحاظ حروف باهم چندان تفاوتی ندارند درحالی که ازنظر وزن هجاها و توالی آنها کاملا با یکدیگر متفاوتند و بیشک علائم خطی و حروف الفبا نباید ما را گول بزنند.

دربارهٔ آموزش عروض- برای آموزش عروض بکار بردن و یاد دادن اصطلاحات گوشخراش و دانشجو آزار بهیچوجه لازم نیست. اصطلاحاتی ازقبیل «بحر مجتث مخبون مقصور» یا «بحر رمل مثمن مخبون مقصور» یا «بحر رمل مخبون اصلم» و مانند آنها و برای آسان کردن آموزش عروض این روشها و این اصطلاحات را می‌توان بکار برد و دانش آموز را از شر اصطلاحات مشکل و متعدد رها ساخت:

۱- باید نام یکی از شعرها یا کتابهای معروف را برروی وزنها گذاشت مثلا بهتراست بجای بحرمتقارب مثمن مقصور یا محذوف بگوئیم وزن شاهنامه (جوانست و جویای نام‌آمده است) و بجای بحر هزج مسدس مقصور بگوئیم وزن خسرو وشیرین (شب افروزی چو مهتاب جوانی) ویا بجای بحر رمل مخبون مقصور (فاعلاتن‌فعلاتن فعلاتن فعلات) بگوئیم وزن (زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست). البته این نوع نام‌گذاری آسان است ولی چندان دقیق نیز نیست و راه دقیق‌تر نامگذاری آنست که قبلا به‌آن اشاره کردیم و آن نامگذاری برحسب پایه‌ها و ارکان است. مثلا بهتر است به‌وزن شاهنامه «چهارفعولن ناقص» و به‌وزن خسرو وشیرین«سه مفاعیلن‌ناقص» و به‌وزن «درآن نفس که بمیرم درآرزوی تو باشم» «دو مفاعلن فعلاتن» و به‌وزن «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل» «چهار مفاعیلن» بگوئیم.

۲- پایه‌ها و ارکان عروضی را حتی‌المقدور باید از میان ارکان عروضی‌قدیم و ازاحیف آنها انتخاب کنیم که رابطه ما باعروض سنتی قطع نشود و آموزش عروض

دشوارتر نگردد بنابراین پایه‌ها باید از این قبیل باشند: مفاعیلن، فاعلاتن، فعلاتن و غیره.

وزنهای مطبوع و دلنشینـ طبق تحقیق آقای مسعود فرزاد شعر فارسی دارای غنی‌ترین عروض و وزنهای جهان است یعنی ۲۲۰ وزن[1] دارد که در دنیا بی‌سابقه است. بنابراین شاعران امروز هم مانند شاعران گذشته و حال می‌توانند تمام موضوعهای کهنه و نو را در قالب این وزنها بریزند بدون آنکه احتیاجی به شکستن وزن و قالب و یا رها کردن آن داشته باشند و اینکه در اروپا وزن را رها کرده یا تغییر داده یا شکسته‌اند به‌سبب محدود بودن اوزان آنهاست که تعدادشان اصلا با وزنهای ما قابل قیاس نیست. از این رو با این اوزان متعدد و با این سرمایهٔ عظیم عروضی ما نیاز چندانی به‌تقلید از اروپائیان نداریم. معهذا به‌هم زدن قالبهای عروضی را کفر نمی‌دانیم چنانکه گروهی چنین کرده‌اند و شعر خوب هم گفته‌اند.

از ۲۲۰ وزنی که گفتیم طبق پژوهش دیگر آقای فرزاد ۲۳ وزن[2] در دیوان حافظ بکار رفته است که باید آنها را باضافه چند وزن دیگر به‌تعبیر قدما بحور مطبوع نامید و بقیه را اوزان نامطبوع گفت، زیرا سبب فراموش شدن بسیاری از این وزنها که قبل از حافظ بکار می‌رفته‌اند نامطبوعی و نازیبائی آنها بوده‌است. پس مطبوع ترین وزنها آنهائیست که در اشعار حافظ و سعدی آمده‌اند که باید وزن مثنویهائی را هم که در حافظ نیامده است، به‌آن افزود، یعنی بعضی از اوزان خمسهٔ نظامی.

از این وزنها باز بعضی دلنشین‌تر و زیباترند و اینها آنهائی هستند که در شعر سعدی و حافظ بیشتر بکار رفته‌اند و برای تعیین آنها ما همان اشعار حافظ را معیار قرار می‌دهیم، این وزنها مطابق آماری که آقای فرزاد داده‌اند به‌ترتیب کثرت استعمال که به‌نظر ما دلیل زیبائی و مطبوعی نیز هست عبارتند از:

۱ــ وزن «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست» (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات یا فعلن) که بحر رمل مثمن مخبون مقصور یا محذوف یا اصلم نامیده می‌شود. این وزن در ۱۴۳ غزل از ۵۰۰ غزل حافظ آمده است.

۲ــ وزن «صلاح کار کجا و من خراب کجا» (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) یعنی بحر مجتث مخبون مقصور یا محذوف که ۱۲۵ بار تکرار شده است.

۱. اوزان شعر فارسی، ضمیمه مجله خرد وکوشش، بهمن‌ماه ۱۳۴۹، ص ۶۶.
۲. «عروض حافظ»، مجله دانشکدهٔ ادبیات‌تهران. شماره ۱، سال هجدهم، فروردین ۱۳۵۰.

۳ــ وزن «دیشب به‌سیل اشک ره خواب می‌زدم» (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) یعنی بحر مضارع اخرب مکفوف مقصور یا محذوف که ۷۷ بار تکرار شده است.

٤ــ وزن «واعظان کاین جلوه بر محراب و منبر می‌کنند» (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) یعنی بحر رمل مثمن مقصور یا محذوف که ٣٤ بار آمده است.

باری سه وزن اول بهترین وزنهای شعر فارسی برای قصیده و غزل و قطعه‌اند تا جائی که بعضی از بهترین اشعار آزاد معاصر نیز به‌این سه وزن است مانند: «کوچهٔ» فریدون مشیری که بروزن نخست است و بسیاری از اشعار نادر نادرپور که به‌وزن سوم است. مانند: «ای آشنای من، برخیز و با بهار سفر کرده باز کرد...»

از مطالعه در اوزان فارسی چنین برمی‌آید که وزنهای کوتاه یا بلند (مانند چهار مفاعیلن، چهار مستفعلن، چهار فاعلاتن) برای قصیده و متفرعات آن (غزل، قطعه و ترجیع‌بند) کمتر از وزنهای متوسط بکار می‌روند و غزلها و قصائد خوب بیشتر به‌وزنهای متوسطند. به‌گفتهٔ دیگر دلنشینی وزنهائی که کمیت هجاهای آنها برابر است بیشتر است مثل سه وزنی که در بالا ذکر شد.

قافیه

چنانکه دیدیم شعر همیشه وزن داشته است و در هیچ زبانی کلام بی‌آهنگ و وزن شعر خوانده نمی‌شده است اما هستند مللی که شعرشان قافیه نداشته است. مثلا در شعر سانسکریت و یونانی و لاتینی و اوستائی و پهلوی شعر بی‌قافیه فراوان است. در انگلیسی قدیم و ایتالیائی هم گاهی به‌جای قافیه نوعی هماهنگی بین حروف دیده شده است. مثلا در انگلیسی قدیم به‌جای قافیه درهرمصراعی یک حرف را به‌فواصل معینی چند بار تکرار می‌کرده‌اند[1]. در مقابل شعر فرانسوی قافیه داشته است و ولتر ازکسانی است که هواخواه قافیه است و می‌گوید ما فرانسویان احتیاج داریم که اصوات در جاهائی از شعر تکرار شوند تا شعر متمایز گردد ولی در شعر انگلیسی و ایتالیائی چنین نیست و در آن زبانها شعر بدون قافیه هم آهنگ خاصی دارد. ولتر و بودلر معتقدند قافیه لازم است اما باید به‌صورت بنده‌ای در خدمت شعر و شاعر باشد.

در شعر سنتی فارسی و عربی قافیه وجود دارد و در شعر معاصر فارسی نیز چه در شاخهٔ سنتی و چه در شاخهٔ آزاد آن قافیه هست منتهی در شعر آزاد طرز استعمال آن با اشعار سنتی متفاوت است بنابراین در بیشتر اشعار جهان قافیه دیده می‌شود. قافیه این فوائد را دارد:

۱— در خواننده ایجاد حیرت و اعجاب می‌کند.

۲— موسیقی شعر را کامل می‌نماید.

1. Aliteration

۳ــ به‌شعر نظم میدهد و ازبر کردن آنرا آسان می‌سازد.[1]

***

در میان مکاتب ادبی اروپا تا قرن نوزدهم همه طرفدار استعمال قافیه‌بودند و در این میان بیش از همه پارناسین‌ها به‌آن دلبستگی داشتند و میگفتند: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند». اینان زیباترین و بلورین‌ترین کلمات را برای قافیه برمی‌گزیدند.

در بین شاعران ایران مولوی ازقافیه بیزاری می‌جوید و به‌آن می‌تازد وگاهی هم خود آن را مراعات نمی‌کند اما در بسیاری ازموارد بیش از هرکس دیگری قافیه و موسیقی شعر را رعایت می‌نماید مثلا او بیش از هرکس صنعت تسمیط را در غزلهای خود بکار برده است یعنی صنعتی که در آن در یک بیت چهار بار قافیه مراعات می‌شود. مانند:

بایدکه جمله جان شوی، تا لایق جانان شوی
گرتو سوی مستان شوی، مستانه شو مستانه شو

که در آن جان و جانان و مستان درواقع قافیه‌اند ولی در اصطلاح سجع نامیده می‌شوند.

بنابراین اعتراض مولوی به‌قافیه متوجه کسانی بوده است که معنی را فدای لفظ می‌کنند و از عهده درست بکار بردن آن برنمی‌آیند وگرنه از نظر او زیبا و آهنگین آوردن قافیه از محاسن شعر است نه از معایب آن. همانطورکه خود او هم درغزلیات شمس بیش از هرکسی ازجادوی قافیه بهره گرفته است درحالی‌که حافظ هیچگاه به‌اندازه مولوی از صنعت تسمیط و استعمال مکرر قافیه و سجع سود نجسته است. سعدی نیز مانند مولوی بیش از حافظ به‌قافیه و سجع پرداخته است. بنابراین در بین شاعران بزرگ ما آنکه کمتر از همه به‌قافیه بازی و سجع پرداخته است حافظ است نه مولوی. فردوسی نیز به‌قافیه بازی دست نیازیده است.

۱. در نوشتن قسمت اخیر مبحث قافیه ازاین کتابها بهره گرفته شده است: الف- وزن شعر فارسی از دکتر خانلری، ص۷و۸، چاپ ۱۳۲۷. ب- شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۰۱ و۱۰۲ و ۴۰.

واژگان شعر

واژه و لفظ ماده اصلی شعر و یکی از عوامل زیبائی و تأثیر آن است زیرا موسیقی و آهنگ شعر نیز از الفاظی که شاعر بکار می‌برد برمی‌خیزد. بهمین سبب یکی از هنرهای شاعران بزرگ از قبیل فردوسی، حافظ، تئوفیل گوتیه، لوکنت دولیل انتخاب الفاظ بلورین و مناسب برای شعر است. گزینش الفاظ با همه اهمیتی که برای شعر و شاعر دارد تابع هیچ ضابطه و قاعدهٔ معینی نیست و تنها ذوق و استعداد زیباگزین شاعر است که از میان دستگاه گسترده و پیچیده واژگان زبان و از دریای بیکران الفاظ[1] آن را که بهتر و مناسبتر و تراش‌خورده‌تر است انتخاب می‌کند.

شاعری که از چنین ذوقی برخوردار است گاهی لفظی عامیانه یا بیگانه را که از خانواده اشرافی شعر نیست چنان بکار می‌برد که هر کس آنرا زیبا و شاعرانه می‌بیند مانند انوری و سعدی. بهار در یکی از قصاید خود الفاظی مانند فینیقی، قرطاجنه، کراسوس، والرین، ترن، پکن، دکن، قزلباش، نجاشی، پیشاور، دهلی، لهاوور، پشن، کمبوجیه و افغان را آورده است که بعضی از آنها خارجی هستند و جزء کلمات شعری بشمار نمی‌روند و در این کار به‌پیروی از استعداد شگرف خود چیره دستی بسیار نشان داده است. او این الفاظ غیر شعری را به‌طرز شگفت‌انگیز و

۱. پروفسور شبلی نعمانی لفظ را به اقسامی تقسیم می‌کند ازاین قبیل: ۱ـ رقیق ولطیف ۲ـ تمیز وصاف ۳ـ روان وشیرین ۴ـ متین وسنگین ۵ـ بلند و مجلل (شعرالعجم، ج۴، ص ۴۹). البته او معیاری برای تمیز این اقسام از یکدیگر بدست نداده است واین اصطلاحات بیش‌از آنکه عینی ودقیق باشند مانند بیشتر اصطلاحات نقد ادبی ذهنی وذوقی وکشدار ومبهمند.

نبوغ آسائی هم‌نشین الفاظ روزنامه‌ای و بازاری از قبیل: استبداد، قانون، مجلس شوری کرده و هم‌چنین آنها را درکنار لغات کهنه‌ای از قبیل آهرمن، افریشته، پرن، جگن، شبرنگ و وسن جا داده است:

آن روز که کمبوجیه افزود به‌ایران ... فینیقی و قرطاجنه مصر و عدن را
آن روز که شاپور به پیش سم شبرنگ ... افکند بزانوی ادب والرین را
خون در سرمن جوش زند ازشعف فخر ... چون یاد کنم رزم کراسوس وسورن‌را
آن روز کجا شد که به یک ناوك و هرز ... بنهاد نجاشی زکف اقلیم یمن را
آن روز که نادر صف افغانی و هندی ... بشکافت چو شمشیر سحر عقد پرن را
آنگه به‌کف آورد به شمشیر مکافات ... پیشاور و دهلی ولهاوور ودکن را
بی نیروی قانون نرود کار کس ازپیش ... جز بر سر آهن نتوان برد ترن را
جز مجلس ملی نزنند بیخ ستبداد ... افریشتگان قهر کنند آهرمن را

درحالی که یکی نتوانسته است «نیروی هوائی» را در شعر خود خوب بکار برد و آن را طوری آورده است که غزل را تبدیل به‌شعری فکاهی کرده است(آن‌یار که درخدمت نیروی هوائی است).

در شعر فارسی واژگان غزل و رباعی از قصیده و مثنوی محدودتر است. به‌این سبب غزل در مقابل پذیرفتن لغات تازه بسیار مقاومت می‌کند بطوری که مثلا جادادن واژه‌های عامیانه یا روزنامه‌ای یا خارجی در غزل بسیار دشوار است و بکار بردن اصطلاحاتی از قبیل خیابان ،موسیقی، اطاق در این نوع قالب یا محالست یا مشکل و این امر یکی از معایب غزل است که آن را از صورت قالبی امروزی و زنده و پرتحرك خارج می‌کند زیرا فقط الفاظ واصطلاحاتی را می‌پذیرد که سعدی و حافظ و گذشتگان آن را آورده‌اند و به‌همین‌سبب سرودن غزلی که حال و هوای امروز را داشته باشد دشوار است معهذا در زمان ما کسانی مانند شهریار و لاهوتی تعبیرات متداول امروز را در غزل بکار برده‌اند وازعهده برآمده‌اند. ازجمله اصطلاحات روزنامه‌ای یا سیاسی را داخل آن کرده‌اند.

اما درمقابل مثنوی و قالبهای آزاد که اخیراً بوجود آمده‌اند بیش از قالبهای دیگر کهن می‌توانند لغات و اصطلاحات تازه را بپذیرند و تحمل کنند و در این قالبها کلماتی از قبیل چگور، چگوری، گنجه، قشنگ و غیره هم می‌آید. یعنی لغتها و تعبیراتی که معمولا درقالبهای کهن نمی‌گنجند.

درهرحال زبان شعر با زبان نثر تفاوت دارد و هرچه در نثر بیاید در شعر بکار نمی‌رود. به‌این سبب می‌توان گفت شعر فارسی بخصوص غزل آن دارای زبانی است ممتاز و اشرافی و گزینش لغات مناسب و شاعرانه در آن به‌ذوقی سرشار و استعدادی خاص نیاز دارد که فقط در شاعران خوب دیده می‌شود. به‌سبب همین مقاومتی که شعرفارسی در برابر لغات عامیانه و روزنامه‌ای و بیگانه دارد وسیله‌ای بوده است برای پاك نگاه داشتن زبان فارسی.

در اروپا شاعـران کلاسیک و پارناسین وسواس خاصی در انتخاب کلمات داشته‌اند. می‌گویند راسین شاعر قرن هفدهم فرانسه تنها ۸۰۰ واژه را در آثار خود بکار برده است زیرا شاعران کلاسیك در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیری می‌کرده‌اند[۱] و مقید بوده‌اند که کلمات نامأنوس و خشن را بکار نبرند زیرا به فصاحت و زیبائی و وضوح شعرشان اعتقاد فراوان داشته‌اند.

شعر پارناسین‌ها نیز براثر دقتی کـه در انتخاب قالب و الفاظ داشته‌اند مانند مرمری صاف و بی‌نقص و درعین حـال محکم است[۲] زیرا شاعر می‌خواهد شعرش را از لحاظ استحکام و زیبائی به‌پای مجسمه‌های مرمرین برساند. او بموضوع و معنی شعر چندان اهمیت نمی‌دهد و تنها به‌زیبائی صورت آن توجه دارد. این سختگیری شعر پارناسین را زیبا کرده است اما آن را از شور و حال و تأثیر لازم عاری نموده است. درمقابل سوررئالیستها که دید دیگری نسبت به‌شعر دارند تشتت و پوچی را مایه شعر می‌دانند و می‌گویند: «حروف و کلمات خوش‌آهنگ را با زبردستی یا ناشیگری جفت وجور کردن شعر نیست.»[۳]

ارسطو برآن است کلام شاعرانه باید واضح و روشن باشد بی‌آنکه در آن الفاظ مبتذل و رکیك و عامیانه وجود داشته باشد[۴]. «اومعتقد است که بکار بردن مجاز موجب زیبائی شعر است اما می‌گوید زیاده روی در استعمال مجازات کلام را شبیه به‌معما می‌کند و آن را دچار غرابت می‌سازد او می‌گوید کلام و گفتار باید مخلوطی باشد ازکلمات رایج و مجازات تا نه‌پیچیده و نامأنوس شود و نه مبتذل و نازل و برای اینکه سخن هم واضح باشد و هـم بلند و عالی سه وسیله را پیشنهاد

۱. مکتبهای ادبی، ص ۳۳.
۲. از مکتبهای ادبی، ص ۲۰۱.
۳. مکتبهای ادبی، ص ۳۳۲.
۴. از Poetics ارسطو تـرجـمه GF. Flse، از انتشارات دانشگاه میشیگان، ص ۵۹و۶۰.

می کند: ۱ — کوته‌سازی (تخفیف) مانند آنگه، هرگه و چه بجای آنگاه و هرگاه و چاه ۲— بلندسازی (تطویل) ۳— تغییر». از این سه قسم نوع اول یعنی تخفیف در شعر فارسی رایجست و دو نوع دیگر آن به‌نظر نگارنده نرسیده است و شاید به شعر یونان قدیم اختصاص داشته باشد. «ارسطو معتقد است زیاده روی در تبدیل کلمات سخن را خنده‌انگیز و فکاهی می‌سازد و از زیبائی وفصاحت دورش می کند.»[۱]

از شاعران بزرگ ما فردوسی و حافظ بیش از دیگران در انتخاب لفظ وسواس داشته‌اند و در مقابل مولوی در این زمینه تسامح بیشتری نشان داده است و مانند سایر صوفیه بزبان مردم سخن گفته و دامنهٔ لغات و واژگان شعر خود را وسیعتر گرفته است. بعد از مولوی نوبت به‌سعدی می‌رسد که مانند ملای روم کم وبیش از لغات و اصطلاحات روزانه وارد شعر نموده است و فرهنگ شعر فارسی را غنی کرده است و آنرا به‌زبان مردم نزدیک ساخته است. پیشوای سعدی در این کار انوری بوده است که پیش ازسعدی این کار را آغاز کرده بود.

وحشی بافقی و شاعران سبک هندی نیز در واژگان شعر فارسی تجدیدنظر کردند و بسیاری از تعبیرات عامیانه را درشعر خود آوردند و چون مانند انوری و سعدی همیشه خوب از عهده این کار برنیامدند جز در موارد معدودی کارشان نگرفته است و در نتیجه نتوانسته‌اند جائی برای همه این واژه‌ها در شعر فارسی باز کنند و چون دیگران هم دنبال این کار را نگرفتند در نتیجه این عمل عیبی برای شعر آنها شمرده شد. بنابراین چنین برمی‌آید که افزودن لغت و گسترش واژگان شعر چنانکه پیش از این هم اشاره کردیم فقط کار شاعران بزرگ و با استعداد است یعنی شاعرانی مانند فردوسی، انوری، سعدی، مولوی، بهار.[۲]

در شعر معاصر بواسطه تحولات ادبی و اجتماعی بیش از هر دوره‌ای زبان مردم و زبان عامیانه و اصطلاحات‌سیاسی وارد شعر شده و اشعار دوران مشروطیت بخصوص شاخه طنزآمیز و فکاهی آن پر است از اینگونه تعبیرات. اشعار طنزآمیر که یکی از ثمره‌های عالی و درخشان ادبیات معاصر است برخلاف قصیده و غزل تاب تحمل هرگونه واژه و لغت اعم از عامیانه و فرنگی را دارد و هر لغتی که‌جائی

۱. از فن شعرارسطو، ص۸۹و۹۰.

۲. نمونه بعضی از اصطلاحات عامیانه‌ای که صائب وشاعران عهد صفوی در شعر خود آورده‌اند اینهاست: بی‌پیر، قالبی، بیمروت، دکان را تخته‌کردن، یك‌قلم، کوچه، لال (به‌نقل از تحول شعر فارسی، تألیف‌زین‌العابدین مؤتمن، ص۳۶۵).

برای آن در غزل و قصیده و قالبهای آزاد نباشد می‌تواند در اینگونه اشعار بیاید و در زوایای آنها برای خود پناهگاهی بیابد.

در ادبیات فرانسه کسانی که بیش از همه لغات عامیانه را وارد ادبیات کردند ناتورالیستها[۱] بودند و این کاری بود که پیش از آنان عیب شمرده می‌شد و این شیوه فرنگیان در شعر طنزآمیز فارسی تأثیر کرد و عده‌ای مانند دهخدا و اشرف‌الدین حسینی و هدایت چنین واژه‌هائی را وارد شعر و نثر و داستان فارسی کردند.

در ادبیات انگلیسی وردث ورث[۲] هواخواه بکار بردن زبان روستائیان در شعر بود و خود با این شیوه شعر خویش را به‌زبان مردم نزدیک کرد.[۳]

به‌هرحال بسیاری از سخن‌سنجان از قدیم تاکنون در شعر اروپائی و ایرانی و عربی معتقد به‌عالی بودن و برتر بودن زبان شعر بوده‌اند و برآن بوده‌اند که زبان شعر نباید بازاری باشد ولی آنچه مسلم است نمی‌توان قاعده‌ای کلی برای انتخاب الفاظ شعر بدست داد و نمی‌توان برروی بعضی از لغات یک زبان برچسب واژه شعری یا غیرشعری زد و کلماتی را از پیش برای شعر تعیین کرد و تنها شاعر است که با نبوغ و استعداد و شم شاعرانه و ساحرانه خود می‌تواند چنین کند و لفظی را به‌خانواده اشرافی شعر بیفزاید و یا آن را از این خانواده به‌دور افکند.

امروز شاعر خوب همواره می‌تواند اندکی از لغات روزانه و قدیم را درکنار الفاظ شعری و روان بنشاند و اثری خوب به‌مردم عرضه کند همانطورکه مولوی و سعدی درقدیم و بهار و پروین در عصر ما چنین کرده‌اند منتها بعضی بیشتر و برخی کمتر موفق شده‌اند.

چنانکه گفتیم انتخاب لفظ برای شاعر بسیار اهمیت دارد زیرا لفظ از عوامل اصلی موسیقی و زیبائی شعر است. مثلا بعضی از واژه‌ها آهنگین‌تر و دلنشین‌تر از کلمات دیگرند و در ادبیات ما به‌اینگونه لغات و به‌موسیقئی که به‌شعر می‌بخشند جز به‌ندرت اشاره‌ای نشده است زیرا در این زمینه تحقیق علمی بعمل نیامده است. امید که این پژوهش که باید به‌کمک علم آواشناسی و واجشناسی و زبانشناسی

۱. مکتبهای ادبی، ص ۱۷۲.

2. Wordsworthe

۳. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۵۴و۵۵.

صورت گیرد بزودی آغاز شود[۱]. اما در انتخاب لفظ ذهن و ذوق شاعر از هر زبانشناس و پژوهشگر ادبیاتی نکته‌یاب‌تر و دقیق‌تر است و او خود به‌یاری استعداد فطری خویش بهتر می‌داند که کدام لفظ را انتخاب کند زیرا هیچ سخن‌سنج یا آواشناسی به‌حافظ و فردوسی یاد نداده بود که چگونه بلورین‌ترین و خوشتراشترین واژه‌ها را برای اشعار آسمانی خود برگزینند.

درباره اهمیت موسیقی کلمه و شعر همین بس که در اروپا مکتبی بوجود آمده است به‌نام مکتب حروفی[۲] که معتقد بود کلمات شعر باید طوری انتخاب شود که دارای موسیقی باشد و این موسیقی برای آنها کافیست و اگر معنی نداشته باشد باکی نیست. در ایران مولوی نیز کلمات را طوری بکار می‌برد که گوئی لبریز از حرکت و سرشار از رقصند.

از این بحث چنین برمی‌آید که در زبان فارسی می‌توان الفاظ را به‌دو دسته شعری و غیر شعری تقسیم کرد. مثلا کلماتی مانند رژیم، سوپ، خاطرخواه و دلچسب شعری نیستند و آنها را همیشه نمی‌توان در شعر جدی فارسی آورد. البته این الفاظ اعم از شعری و غیرشعری در هرحال یک حکم ندارند و لغزندگی‌قواعد ادبی را نباید دربارهٔ آنها فراموش کرد. همانطور که گفتیم شاعر می‌تواند لفظی غیر شعری را با نهایت چیره‌دستی در شعرش جای دهد. بنابراین دادن حکم قطعی وکلی در این باره ممکن نیست. از جمله الفاظ غیرشعری که جز در آثار فکاهی نمی‌آیند عبارات روزنامه‌ای است که از کثرت استعمال مبتذل شده‌اند و به‌صورت واژه‌های کلیشه‌ای و قالبی درآمده‌اند. معهذا گاهی بعضی از شعرای چیره‌دست مانند بهار این کلمات را هم در شعر خود خوب جای داده‌اند.

شاعران معمولا واژگان و فرهنگ خاصی دارند یعنی بعضی‌از الفاظ وکلمات را بیشتر و پاره‌ای را کمتر بکار می‌برند. به‌عبارت دیگر شاعر تحت تأثیر افکار و عقاید و محیط اجتماعی و وزن و قالب شعر خود با بعضی از تعبیرات انس و الفت بیشتری دارد مثلا سعدی بواسطهٔ اندیشهٔ بشر دوستانه و انسان‌گرایانه خویش با کلمهٔ خلق و دود دل و دود مخصوصاً در بوستان و گلستان که اثریست اخلاقی و

۱. نگارنده در این زمینه یادداشتهائی فراهم‌کرده است که قصد چاپ آن‌را دارد بلکه آغازی برای این‌کار باشد وگوشه‌ای از این مبحث تاریک را روشن سازد.

2. Lettrisme.

اجتماعی دلبستگی خاصی دارد و آنها را بسیار بکار می‌برد:

طریقت بجز خدمت **خلق** نیست / به‌تسبیح و سجاده و دلق نیست
خدا را بر آن بنده بخشایش است / که **خلق** از وجودش درآسایش است
شبی **دود خلق** آتشی برفروخت / شنیدم که بغداد نیمی بسوخت
مشو غره بر دولت پنجروز / به **دود دل خلق** خود را مسوز
گرهمه خلق به‌جنگم بدرآیند و خلاف / من که درخلوت‌خاصم خبرازعامم نیست
نه باران همی بارد از آسمان / نه برمی‌رود **دود** فریاد خوان
کسی زهر بیند چو درکام **خلق** / کیش بگذرد آب نوشین ز حلق

اینها فقط اشعاری است که در حافظه من است وگرنه شمارهٔ اینگونه کلمات درشعرسعدی بسیار بیشتر از اینست.

با توجه به‌اینکه زبان سعدی چه در غزل و چه در قصیده نیز زبان خلق است یعنی ساده است و برای مردم به‌آسانی قابل درك است می‌توان سعدی را **شاعر خلق** نامید.

در مقابل حافظ نیز واژگان خاصی دارد که در آن کلمات و تعبیرات بسیار بکار رفته‌اند از قبیل: رند، گدا، قلندر، صوفی، زاهد، شیخ، محتسب، درویش و غیره. او به رند وقلندر وگدا عشق می‌ورزد ولی درمقابل ازشیخ و زاهد و صوفی با نفرت و انزجار یاد می‌کند وآنها را نیز برای ابراز تنفر وبیزاری و برای تمسخردر شعر خود می‌آورد. وی هم‌چنین به«شیوهٔ چشم» غالباً علاقه خاصی دارد و چشم معشوق حافظ غالباً دارای شیوهٔ بخصوصی است:

بگشا به‌شیوه نرگس پرخواب مست را / وز رشك چشم نرگس رعنا بخواب کن
بوی شیر از لب همچون‌شکرش می‌آید / گرچه خون‌می‌چکد ازشیوهٔ‌چشم‌سیهش
نرگس همه شیوه‌های مستی / از چشم خوشت به وام دارد
نرگس کرشمه می‌برد ازحدبرون خرام / ای من فدای شیوهٔ چشم سیاه تو
نرگس ارلاف زد ازشیوهٔ چشم تومرنج / نروند اهل نظر از پی نابینائی
پارسائی و سلامت هوسم بود ولی / شیوه‌ای‌میکندآن‌نرگس‌فتان که مپرس[1]

همچنین است الفت حافظ با نقطه وپرگار و نسخه و سواد. به‌صفحه ۱۹۴ کتاب «درگلستان خیال حافظ» نگاه کنید.

۱. اینگونه کلمات که سبك شاعر را مشخص می‌کنند اگر در زبان رایج باشند **مایه واژه** ←

بعضی از شاعران اصطلاحات رایج شعری را بکار برده و بندرت از خود تعبیرات و ترکیبات و واژه‌های تازه‌ای به‌آن افزوده‌اند. بیشتر شاعران سبک‌خراسانی و عراقی از این دسته بوده‌اند و اصطلاحاتی مانند یار، دلبر، دلستان، جانان، جانانه، بنفشه مو و صدها تعبیر نظیر آن را فراوان بکار برده‌اند اما شاعران سبک هندی و پیشروانشان در سبک عراقی (مانند نظامی و امیرخسرو و حافظ) هواخواه ترکیبات غریب و بیگانه‌اند:

دامن هرگل مگیر وگرد هر بلبل مگرد طالب حسن‌غریب ومعنی بیگانه‌باش
(صائب)

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند
(صائب)

به‌این سبب شعر وحشی و صائب پر است از اینگونه ترکیبات و تعبیرات که بسیاری از آنها از الفاظ عامیانه عاریه شده‌اند. مانند: سردر هوا، حریف‌گرم کن، نگار آشنا کش، دلبر بیگانه‌سوز، پریشان اختلاط:

چهرخاک‌آلودوحشی‌میرسدچون گردباد ازکجا می‌آید این دیوانه سردرهوا
(وحشی)

یارب حریف گرم کنی همچو آرزو گرم اختلاط داغ درون کسی مباد
(وحشی)

قافیه و سجع و صنعت‌پردازی در شعر فارسی سبب شده است که از کلمات عربی وارد شعر فارسی شود. برای پی‌بردن به‌این امر کافی است شعر رودکی را با مطلع:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب با صدهزار نزهت و آرایش عجیب

بخوانیم وکلمات عربئی مانند طیب، کئیب، مشیب، خضیب را در آن ببینیم که به‌ضرورت قافیه درشعر یاد شده بکار رفته است.

→ (Le mot theme) نام دارند مانند خلق در شعر سعدی ورند وشیخ در شعر حافظ ونبرد و رزم وجنگ در شعرفردوسی واگر غیر رایج باشند **کلمه مفتاح** (Le motclé) نامیده‌می‌شوند مانند شیوه به‌معنائی که‌دیدیم درشعر حافظ نگاه‌کنید به: ۱ـمقالهٔ‌نگارنده زیرعنوان «بحثی در سازه‌شناسی فارسی» در مجله‌آموزش وپرورش،مهر ۱۳۵۸، دوره ۴۸ جدید، شماره ۱،ص۲۵.
2. Mounin. G. Dctiomnaire de linguistique

بعضی از کلمات به‌ضرورت نوع ادبی اثر در شعر می‌آیند مانند اصطلاحات حماسی و رزمی در شعر فردوسی مثل رزم، نبرد، آوردگاه، اسب، تیغ، شمشیر، ژوبین و یا وجود تعبیرات عاشقانه در غزلها و آثار بزمی و عشقی مانند: عشق، عاشق، معشوق، سوز، گداز، دلبر، دلستان.

آرایشهای ادبی

(نقد زیباشناسی)

مراد ما از آرایشهای ادبی آن اموریست که در کتابهای معانی و بیان وبدیع و فنون بلاغت مورد بحث قرار گرفته‌اند از قبیل فصاحت، بلاغت، تشبیه، استعاره و تناسب که مهمترین عوامل صوری زیبائی شعر و ادبیات بشمار می‌روند و به‌نظر ما آنها را باید به‌شیوهٔ جدیدی طرح کنیم[1] که با ویژگیهای شعر ما رابطه بیشتری‌داشته باشد و همه آنها که از صد متجاوزند می‌توان به‌چند عامل اصلی زیر برگرداند:

۱— فصاحت و وضوح ۲— تناسب و تقارن ۳— حیرت آفرینی ٤— خوش‌آهنگی ٥— تأکید ٦— توصیف و تجسم ٧— ایجاز ٨— خیال‌انگیزی ٩— بیان حقیقت (حقیقت‌نگاری) ١٠— قصه‌نگاری

همه اینها را نیز می‌توان به‌دو عامل زیبائی و خیال‌انگیزی که از ارکان عمده شعرند برگرداند.

آنچه مسلم است همه این آرایشها دارای ارزش مساوی نیستند و اهمیت بعضی از برخی دیگر بیشتر است و ما اینجا براساس بهترین شعرهای گذشته و حال فارسی به‌مهمترین آنها اشاره می‌کنیم. اینها عبارتند از: فصاحت و انسجام، اغراق، تشبیه، استعاره، کنایه، مراعات نظیر، ایجاز، عکس، تضاد، تجنیس، ایهام، ایهام

۱. این آرایشها در نخستین کتابهای بلاغت مانند کتاب‌البدیع ابن‌معتز وکتابهای بعداز آن مثل‌العمده ابن رشیق از هم جدا نشده‌اند ویکجا طرح گردیده‌اند و بعداً به تدریج بوسیلهٔ عبدالقاهر جرجانی وسکاکی وتفتازانی به‌سه بخش معانی وبیان وبدیع تقسیم گردیده‌اند ولی چون تقسیم آنها به‌سه بخش چندان علمی ودقیق نبود ما آنهارا به‌شیوهٔ دیگری تقسیم‌بندی‌و عرضه کردیم.

تضاد، ایهام تناسب، قصه‌نگاری، دلیل‌آفرینی (حسن تعلیل)، پی‌آوری، موسیقی کلام، طنز، حقیقت‌نگاری.

اینک شرح هریک از اینها:

۱- فصاحت و انسجام- مراد از فصاحت و انسجام روانی و وضوح و روشنی هرچه بیشتر سخن است. انسجام در بدیع همان فصاحت است در علم معانی.

خمیرمایهٔ زیبائیهای شعر فارسی روانی و انسجام است و وقتی که از سنت در شعر کشور خود سخن می‌گوئیم بیشتر غرضمان روانی و انسجام است نه قالبهای شعری مانند غزل و قصیده. آری روانی و روشنی و وضوح مهمترین خصیصه شعر عالی فارسی در گذشته و حالست و شعر فردوسی و سعدی و حافظ درگذشته و شعر ایرج، فریدون مشیری وفروغ فرخزاد دربین معاصران به‌این‌سبب مقبول مردم است.

با همهٔ اهمیتی که فصاحت و انسجام در ادبیات ما دارد در این زمینه به اندازهٔ کافی بحث و تحقیق نشده است. در مقدمهٔ علم معانی که در آن فقط از فصاحت یادی شده است به‌هیچوجه عللی را که موجب فصاحتست مطرح نکرده‌اند و تنها به‌بیان عوامل مخل و مغایر فصاحت پرداخته‌اند که آن هم بسیار مجمل و کوتاهست. مثلا گفته‌اند که سخن فصیح باید از غرابت و نامأنوسی، تعقید (پیچیدگی)، ضعف تألیف، تنافر، تکرار و غیره خالی باشد در حالی که هر کدام از این مسائل مباحث مهم دیگری را مطرح می‌کند که مستلزم نوشتن دهها صفحه مطلب است. از جمله ضعف تألیف یعنی مغایرت کلام با قواعد دستوری مسأله رابطهٔ علوم بلاغی را با دستور توصیفی در دوره‌های مختلف و با زبانشناسی به‌پیش می‌کشد فی‌المثل تا دستور قرن چهارم و پنجم نوشته نشده باشد روشن نمی‌شود که آیا آمدن «می نرود» و «می بوی مشک آید» در شعر فصیح است یا نه و آیا استعمال اینها درقدیم هم مثل امروز مغایر با فصاحت بوده است یا خیر.

بنابراین یکی از راههای پی‌بردن به‌فصاحت و انسجام آثار ادبی تدوین قواعد دستوری دورهٔ مربوط به‌آنهاست. چه با تدوین قواعد دستوری گذشته و حال آشکار می‌شود که کدامیک از قواعد دستوری قدیم منسوخ شده وکدام به‌قوت خود باقیست و فی‌المثل درمی‌یابیم که کلمات و ساختمانهائی مانند «به‌راهی در» و «نمی‌خواهند پاسخ گفت» و «چونانکه» و «چنان» به‌معنی «مثل» متعلق به‌گذشته است و بکار بردن آنها در شعر و نثر امروز کلام را از فصاحت خارج می‌کند

و فهم آن را برای اکثریت مردم دشوار می‌سازد و این یکی از عیبهائیست که شعر بسیاری از سنت‌گرایان و نوپردازان امروز ما دارد. این عیبی است که در شعر شاعران دورهٔ بازگشت ادبی هم دیده می‌شود زیرا شاعران این دوره زبان عنصری و فردوسی و فرخی را تقلید می کرده‌اند یعنی زبان چند قرن پیش از خود را. از این‌رو باید توجه داشت که فصاحت را درهر دوره‌ای باید باقواعد دستوری‌آن دوره سنجید یعنی مثلا قواعد فصاحت شعر فردوسی و مولوی و بهار باهم تفاوت دارد زیرا هریک از اینها متعلق به‌دوره‌ای خاصند و باید شعرشان هم به‌زبان همان دوره باشد نه به زبان دورهٔ قبل یا بعد ازآنها.

همچنین مسئله **غرابت** و نامأنوسی علوم بلاغی را با لغت و واژگان زبان مربوط می کند و فی‌المثل برای اینکه بدانیم «کیاخن» و «هنیز» و «کرنجو»[1] در اشعار دورهٔ سامانی نامأنوسند یا نه باید تحقیقی آماری دربارهٔ لغات دورهٔ یاد شده به عمل آوریم تا بدانیم مورد استعمال این کلمات در زبان قدیم فراوان بوده است یا نه زیرا اگر این کلمات در زمان سامانیان پر استعمال بوده‌اند آمدنشان در شعر رودکی و فردوسی موجب غرابت و ابهام نمی‌شود ولی اگر آن واژه‌ها در قدیم هم مانند امروز غیر متداول بوده‌اند شعر را از زیور روانی و فصاحت عاری می کنند و باتوجه به‌اینکه لغاتی که در دوره‌ای رایجند در دورهٔ بعد از رواج می‌افتند باید فرهنگ آماری لغات رایج هر دوره‌ای ازشعر و ادب را تدوین نمود تا بتوان مسأله غرابت را در دوره‌ای خاص حل کرد. البته امروزکه بعضی از غرب زدگان شاعر-نما اعتقادی به‌روانی و فصاحت و قابل فهم بودن شعر ندارند و هر لغت و ساختمان دستورئی را به‌هر نحوی که می‌خواهند بکار می‌برند اصلانیازی به‌اینگونه تحقیقات نیست و همچنین استاد نمایانی که براثر عجز و ناتوانی در شاعری ساختمانهای دستوری و لغات متروك عهد فردوسی و عنصری را بکار می‌گیرند و معتقدند که زبان فارسی از آن زمان تاکنون هیچگونه تغییری نکرده است نیز شریک جرم و همدست دستهٔ قبل بشمار می‌روند و آنها نیز حاجتی به‌اینگونه «پژوهشهای بیهوده» ندارند زیرا تحقیق دربارهٔ مسأله غرابت و ساختمانهای دستوری مچ آنها را باز

1. درنگ آرای سپهر چرخ‌وارا ... کیاختن ترت باید کردکارا (رودکی)
که ای فر گیتی یکی لخت نیز ... یکایك نبایست آمد هنیز (فردوسی)
ز ناگه بارپیری بر من افتاد ... که بر خفته فتد ناگه کرنجو
کیاخن = آهسته، کرنجو = کابوس، هنیز = هنوز.

می کند. بنابراین آنان نیز به‌هیچوجه علاقه‌ای به‌این کار ندارند.

دربارهٔ فصاحت و روشنی بی‌مناسبت نیست که به‌نظر **ارسطو** در این باب اشاره‌ای بکنیم. او معتقد است: مهمترین خصوصیت سخن شاعرانه وضوح و روشنی آنست بدون آنکه مبتذل و رکیک باشد و سخن هنگامی کاملا واضح و روشن است که از الفاظ رایج و متداول ترکیب شده باشد اما در این صورت ممکنست کلام به پستی و ابتذال گرایش یابد و وقتی سخن دستخوش ابتذال نمی‌گردد که الفاظ آن عامیانه و مبتذل نباشد بلکه از مجازات و کلماتی تألیف یابد که بین عوام رایج نیست. در این حال امکان دارد کلام دچار تعقید و پیچیدگی و غرابت شود.[۱]

گفتیم بعد از فصاحت و روانی به‌ترتیب اهمیت نوبت به‌اغراق و پی‌آوری و تشبیه و استعاره، قصه نگاری، حقیقت سرائی، مراعات نظیر، تضاد، کنایه، عکس، تجنیس، ترصیع، ایجاز، ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد و دلیل‌آفرینی می‌رسد واینها صنایعی هستند که شعرا باید آنها را بشناسند و با نمونه‌های زیبای آن که در شعر شاعران خوب گذشته و حال اعم ازسنت‌گرا و نوپرداز فراوان است آشنا گردند. برخی می‌پندارند که دانستن بدیع و آرایشهای یاد شده کهنه‌پرستی است و به‌نقد شعر مربوط نیست درحالیکه این نظر فقط نتیجه بی‌خبری از شعر و نقد شعر و از معیارهای آنست و حاصل تنبلی کسانیست که چنین می‌اندیشند وگرنه هر کس بخواهد شعر فارسی را نقد کند چاره‌ای ندارد جزاینکه با این صنایع آشنا شود زیرا این آرایشها در شعر فارسی وجود دارند و از واقعیات ادبی بشمار می‌روند.

آرایشهائی مانند تشبیه و استعاره و کنایه و ایهام و ایهام‌تناسب و ایهام‌تضاد و دلیل‌آفرینی ممکن است فصاحت و روانی شعر را به‌هم بزنند ولی صنایعی مانند قصه‌نگاری، اغراق، مراعات نظیر و پی‌آوری چنین نیستند و هیچگونه مغایرتی باروانی و فصاحت ندارند بنابراین دارای ارزش خاصی هستند. اینک بشرح چند آرایش ادبی دیگر می‌پردازیم:

اغراق ـ ما اغراق را در اینجا به‌معنی وسیعی گرفته‌ایم که شامل مبالغه و غلو نیز می‌شود و مراد از آن وصفی است که توأم با زیاده‌روی و افراط باشد مانند:

شود کوه آهن چو دریای آب　　　اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

۱. به‌صفحه ۱۱۷ رجوع کنید.

اغراق شعر را شورانگیز و حیرت‌آفرین می‌کند به‌این‌سبب از عناصر عمدهٔ زیبائی آن بشمار می‌رود. برای آگاهی بیشتر از اغراق به‌صفحات ۱۲۷ و ۱۳۶ و ۱۶۷ «درگلستان خیال حافظ» نگاه کنید.

پی‌آوری - یعنی پی‌هم آوردن چند کلمه یا گروه یا جمله یا جمله وارهٔ مناسب در شعر و نثر. مثال برای پی‌آوری کلمات:

زلف آشفته وخوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاك و غزلخوان و صراحی در دست
(حافظ)

مثال برای پی‌آوری گروهها:

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست
چشم میگون، لب خندان، دل خرم، بااوست
(حافظ)

که در اینجا گروههای «چشم میگون»، «لب خندان» و «دل خرم» درپی‌یکدیگر آمده‌اند. مثال برای پی‌آوری جمله ها و جمله واره‌ها:

قرار وخواب زحافظ طمع‌مدار ای‌دوست قرار چیست صبوری کدام‌وخواب کجا

که «قرار چیست،» و «صبوری کدام» و «خواب کجا» همه جمله‌واره یا جمله‌اند و به دنبال هم آمده‌اند.

پی‌آوری در بدیع همان عطف و همپایگی است در دستور بنابراین بیشتر واژه‌ها وگروه‌های عطفی وهمپایگی‌مانند «و»، «یا»، «هم... هم»، «نه...نه» «چه... چه»، «خواه... خواه» و غیره نشانهٔ لفظی و صوری پی‌آوری بشمار می‌روند. مثال:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه‌من وین خط معما نه تو خوانی ونه‌من
(خیام)

یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب بودآیا که‌فلك‌زین‌دوسه کاری بکند
(حافظ)

چه دینار در بزم پیشش چه خاك ز بخشش ندارد دلش ترس و باك
(شاهنامه بروخیم، ص ۱۲۷۵)

هوا خوشگوار و زمین پر نگار نه گرم و نه سرد و همیشه بهار
(فردوسی)

گاهی نیز پی‌آوری بدون واژه‌ها و گروههای عطفی و همپایگی صورت می‌گیرد مانند:

بازپرسید ز گیسوی شکن در شکنش کاین دل غمزده،سرگشته،گرفتار، کجاست
(حافظ)

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست چشم میگون،لب خندان،دل خرم با اوست
(حافظ)

در پی‌آوری صفات و قیود گاهی به‌جای «و» کسره می‌آید مانند:

خداوند بخشندهٔ دستگیر کریم خطابخش پوزش پذیر
(سعدی)

پی‌آوری از عوامل مهم زیبائی شعر است زیرا موجب شورانگیزی و روانی و روشنی آن است بنابراین از صنایعی است که نه‌تنها مغایر فصاحت و انسجام نیست بلکه از علل و موجبات آن نیز بشمار می‌رود و اهمیت این صنعت نیز در همین است. دیوانها و کتابهای شعر شاعران بزرگ مانند فردوسی و سعدی و حافظ پر است از پی‌آوری‌های زیبا.

در کتابهای بدیع صنعتی به‌نام پی‌آوری دیده نمی‌شود و به‌جای آن از سه صنعت نام می‌برند که هریک نوعی پی‌آوری می‌باشد و آنها عبارتند: از جمع و تنسیق صفات و اعداد. تنسیق صفات پی‌آوری صفات و قیود است و اعداد[1] اجتماع کلماتی است که دارای یک فعل باشند و جمع تحت یک حکم درآوردن چند چیز است بنابراین جمع و اعداد و تنسیق صفات از یک لحاظ تفاوت زیادی با یکدیگر ندارند و می‌توان گاهی آنها را یکی دانست و در ذیل یک عنوان جای داد. از این رو پی‌آوری شامل جمع و تنسیق صفات و اعداد هم می‌شود و بین اینها و پی‌آوری عموم و خصوص مطلق است.

مراعات نظیر یا تناسب ـــ مراعات نظیر[2] آوردن کلمات مناسب است در شعر مانند جمع شدن خسرو با شیرین و لیلی بامجنون و گل با بلبل در یک شعر و فرق آن با پی‌آوری در اینست که در مراعات نظیر کلمات لازم نیست در پی هم بیایند. معهذا ممکنست در یک شعر پی‌آوری و مراعات نظیر برهم منطبق گردند. در این

۱. اعداد را سیاقة‌الاعداد نیز می‌نامند.
۲. مراعات نظیر را توفیق وتناسب وائتلاف وتلفیق نیز میگویند. (مطول‌چاپ سنگی، ص۳۴۲)

صورت زیبائی شعر بیشتر می‌شود مانند:

ز شمشیر و گرز و کلاه و کمر ز خود وز درع و سنان و سپر
(فردوسی)

باد بوی سمن آورد و گل و سنبل و بید در دکان به‌چه رونق بگشاید عطار
(سعدی)

در بسیاری از موارد مراعات نظیر با تلمیح توأمست و این نیز از اقسام زیبای مراعات نظیر است که باید آن را مراعات نظیر تلمیحی نامید مانند:

برماجرای خسرو و شیرین قلم کشید شوری که درمیان منست و میان دوست
(سعدی)

تلمیح ـ تلمیح (اسطوره) اشاره کردن به‌داستان یا حکایت یا شعر یا آیه یا حدیثی است در سخن مانند اشاره به‌داستان سیاوش یا کیخسرو یا یوسف و زلیخا و غیره. چنانکه دیدیم این صنعت ممکن است گاهی با مراعات نظیر توأم شود به‌این معنی که به‌دو یا سه عنصر از عناصر داستانی اشاره گردد. در آن صورت خودبخود مراعات نظیر بوجود می‌آید مانند آمدن «شیرین و فرهاد» و یا «بیژن و چاه» دریک بیت:

شبی چون چاه بیژن تنگ وتاریک چو بیژن در میان چاه او من
(منوچهری)

تلمیح ممکن است با استعاره و تشبیه و مجاز توأم باشد. در این صورت بسیار زیباتر است چه تلمیح به‌تنهائی زیبائی چندانی ندارد. مثال برای تلمیح و استعاره:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد
(حافظ)

که مراد از شاه ترکان شاه شجاع و غرض از سیاووش خود حافظ است. ما اینگونه استعاره‌ها را استعارهٔ تلمیحی می‌گوئیم.

ایهام تناسب ـ ایهام تناسب نوعی مراعات نظیر است ولی از آن خیال‌انگیزتر ولطیفتر است و بسیاری آن را با ایهام اشتباه می‌کنند و این آرایش در شعر حافظ و خاقانی بسیار است و حافظ را می‌توان استاد این فن دانست. ایهام تناسب آنست که الفاظ به‌آن معنی که در شعر یا عبارت مقصود است باهم متناسب نباشند

ما در معنائی دیگر با هم تناسب داشته باشند. مانند رابطه بین «هوا» و «باد» در این بیت:

درچمن باد بهاری زکنار گل و سرو به‌هواداری آن‌عارض و قامت‌برخاست
(حافظ)

که «هوا» در این بیت به‌معنی میل است نه به‌معنی هوائی که با باد تناسب دارد و یا پروانه و شمع در این شعر:

درشب هجران مرا پروانهٔ وصلی فرست
ورنه از دردت جهانی را بسوزانم چوشمع
(حافظ)

تضاد[1] **ـ** تضاد آوردن دو کلمه متضاد با یکدیگر است مانند آوردن شب و روز، آب وآتش، نشیب وفراز:

سعدیا از روی تحقیق این سخن نشنیده‌ای
هر نشیبی را فراز و هرفرازی را نشیب

تضاد خود نوعی مراعات نظیر است زیرا یکی از روابط اشیاء و امور با هم رابطه تضاد است. تضاد چون ایجاد حیرت آفرینی هم می کند اهمیت فراوانی‌دارد.

دلیل‌آفرینی شاعرانه ـ دلیل‌آفرینی شاعرانه یا دلیل‌آفرینی یا حسن تعلیل آنست که شاعر برای اثبات نظر خود دلیلی بیاورد که منطقی نباشد بلکه خیالی و شاعرانه باشد ولی با موضوع شعر مناسبت داشته باشد مانند:

عجب نیست از خاك اگر گل شکفت که چندین گل‌اندام در خاك خفت
(سعدی)

که سعدی دلیل روئیدن گلهای زیبا را این می‌داند که گل‌اندامان وپریرویان در پای آن خفته‌اند در حالی که علت زیبائی گل و رؤئیدن آن از لحاظ علمی و منطقی این نیست بلکه زیبائی‌گل به‌نوع و به‌طرح و به کود وآبی که به‌آن می‌دهند بستگی دارد نه به‌خاك پریچهری که احتمال وجودش در پای گل بسیار ضعیف است. این صنعت چون موجب خیال انگیزی وحیرت‌آفرینی است ازآرایشهای زیبای ادبی است.

جناس یا تجنیس ـ جناس آوردن کلماتیست که در تمام یا بعضی از حروف

۱. تضاد را طباق ومطابقه وتکافؤ و تطبیق نیز گفته‌اند (مطول، ص ۳۴۰).

یکسان باشند ولی معنی آنها تفاوت داشته باشد. جناس بین دو کلمه بوجود می‌آید که آنها را دو رکن جناس می‌گویند. جناس اقسامی دارد از قبیل: جناس تام، ناقص، زائد، مضارع و غیره.

۱— جناس تام یعنی آوردن دو کلمه که از لحاظ حروف و حرکات یکی باشند ولی معنی آنها متفاوت باشد. مانند پرده و پرده در این بیت مولوی:

نی حریف هر که از یاری برید   پرده‌هایش پرده‌های ما درید

که پردهٔ اول به‌معنی آهنگ و پردهٔ دوم به‌معنی حجاب و پرده است.

۲— جناس ناقص آنست که دو رکن در حروف یکسان و در حرکات متفاوت باشند مانند خلق (مردم) و خلق (خوی). جناس ناقص در واقع نوعی جناس خط است.

۳— جناس زائد — جناس زائد جناسی است که یکی از دو رکن حرفی یا حروفی بیش از دیگری داشته باشد. مانند باد و باده، خام و خامه، قیامت وقامت.

بیا که قصرامل سخت سست‌بنیاد است   بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
(حافظ)

اینکه تو داری قیامت است نه قامت   وین نه تبسم که معجز است و کرامت
(سعدی)

گاهی یکی از دو رکن بیش از یک حرف زائد دارد این نوع را در کتابهای بدیع جزءجناس نیاورده‌اند مانند: بهشت و اردیبهشت، ناموس ونام، مستورو مست.

مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار   ورنه مستوری و مستی همه کس نتواند
(حافظ)

٤— جناس لاحق آنست که دو رکن در یک حرف با هم اختلاف داشته باشند که قریب‌المخرج نباشند مانند ساز و باز، صوفی و صافی، شمع و جمع، اشارت و بشارت.

آنکس است اهل بشارت که اشارت داند
نکته ها هست بسی محرم اسرار کجاست
(حافظ)

٥— جناس مضارع — در نوع فوق اگر حروف متفاوت قریب‌المخرج نیز باشند جناس را مضارع می‌گویند مانند خالی و حالی.

۶ـ جناس لفظی آنست که دو رکن در نوشتن مختلف و در تلفظ یکسان باشند مانند: خوار و خار، صبا و سبا:

ای هدهد صبا به‌سبا می فرستمت　　　بنگر که ازکجا به کجا می‌فرستمت
(حافظ)

گاهی دورکن دارای دو نوع جناسند مانند «شهره» و «شهر» که هم جناس ناقص است و هم زائد.

شهرهٔ شهر مشو تا ننهم سر درکوه　　　شور شیرین منما تا نکنی فرهادم
(حافظ)

موازنه ـ موازنه آنست که کلمات در دو پاره از نثر یا دو مصراع از شعر به ترتیب دارای وزن یکسان باشند. مانند «بخت و خاك»، «آئینه و بازار»، «ندارم و نیرزم»، «که دراو و که براو». «می‌نگری و می‌گذری»، در این بیت سعدی:

بخت[۱] آئینه[۲] ندارم[۳] که دراو[۴] می‌نگری[۵]
خاك[۱] بازار[۲] نیرزم[۳] که بر او[۴] می‌گذری[۵]

که واژه‌ها و گروههای شماره ۱ و ۲ و ۳ و ٤ و ٥ در دو مصراع با یکدیگر هم‌وزنند و اگر جای کلمات هم شماره را در دو مصراع عوض کنند وزن شعر به هم نمی‌خورد.

بعضی از شاعران مانند فرخی، نظامی، سعدی، فروغی بسطامی با صنعت موازنه الفت زیادی دارند و یکی از عوامل عمدهٔ زیبائی سخن آنها نیز همین موازنه و ترصیع است ولی برعکس برخی دیگر مانند فردوسی و مولوی (در مثنوی) وحافظ این صنعت را چندان بکار نمی‌برند.

موازنه در آغاز پیدایش شعر فارسی گاهی با تکرار در دو مصراع توأم بوده است مانند بسیاری ازشعرهای رودکی و فرخی:

شد آن زمانه که رویش به‌سان دیبا بود　　　شدآن‌زمانه که‌مویش به‌سان‌قطران‌بود
(رودکی)

ولی در قرن ششم و هفتم این تکرار از میان می‌رود وکلمات هموزن عین یکدیگر نیستند مانند مثالی که از سعدی آوردیم. بنابراین صنعت موازنه و ترصیع درحال تکامل بوده است.

اگر آهنگ حرف آخر کلمات هم یکسان باشد موازنه بدل به **ترصیع** می‌گردد

مانند:

ای منور به تو نجوم جلال   وی مقرر به تو رسوم کمال

(رشید وطواط)

موازنه در اشعار خوب فارسی فراوانست ولی ترصیع چنین نیست و من شعر خوبی که مرصع باشد در فارسی ندیده‌ام. بنابراین نمی‌توان ترصیع را صنعت شمرد زیرا در شعر تصنع و تکلف بوجود می‌آورد و آن را از زیور فصاحت و روانی و زیبائی عاری می‌سازد. مانند شعر رشید وطواط در بالا.

ایجازـ دیگر از عوامل گیرائی و تأثیر شعر و سخن در کشور ما و نواحی دیگر جهان فشردگی و ایجاز است به‌شرط آنکه درك معنی شعر را دشوار نسازد. ایجاز یا فشردگی آنست که با واژه‌ها و الفاظ اندك معانی بسیاری را بیان کنیم. فشردگی و ایجاز کار ذهن و فهم شعر و فراگرفتن آن را آسان و تأثیرش را بسیار می کند. روانی و ایجاز بر روی هم دو عامل بزرگ بوده است که اشعار سعدی و فردوسی را قرنها در دل وجان مردم این سرزمین رسوخ داده است وآنها را جاودانی کرده است. اینک نمونه هائی از اشعار و سخنان فشرده و فصیح:

تو کز محنت دیگران بیغمی   نشاید که نامت نهند آدمی

(سعدی)

خانه از پای بند ویران است   خواجه در بند نقش ایوان است

(سعدی)

آسایش دوگیتی تفسیر این دوحرف است   با دوستان مروت با دشمنان مدارا

(حافظ)

از نمونه های خوب سخنان فشرده ضرب‌المثل های رایج در بین مردم است. به همین سبب به‌آنها کلمات قصار یا سخنان کوتاه گفته‌اند و یکی از علل اساسی رواجشان در میان جامعه همان ایجاز و فشردگی آنهاست. اینک چند مثال: هر که بامش بیش برفش بیشتر، مرگ خر عروسی سگ است، مرا به‌خیر تو امید نیست شر مرسان، از دل برود هرآنکه از دیده برفت.

دربارهٔ عوامل ایجاز در زبان فارسی تحقیق کافی نشده است[1] ولی می‌توان

۱. درکتابهای معانی عربی دونوع ایجاز شمرده‌اند: یکی ایجاز حذف و دیگر ایجاز قصر. به به‌هنجار گفتار، ص ۱۲۷ و ۱۲۹ ومعالم‌البلاغه، ص ۲۰۴ و ۲۰۰ تألیف محمد خلیل رجائی رجوع کنید.

این نکته‌ها را دراین زمینه یادآوری کرد:

۱— جمله‌هائی که با حذف توأمند دارای ایجازند مانند جمله‌های بی‌فعل[1] وهمچنین کلماتی که نقش جمله را بازی می‌کنند مانند اصوات و واژه‌های جانشین جمله ازقبیل: هرگز، البته، نه، آری و غیره. مثال: صلاح کار کجا و من خراب کجا (حافظ)

۲— عباراتی که دارای فعلهای زیادی باشند مانند:

پی مصلحت مجلس آراستند	نشستند و گفتند و برخاستند
برید و درید و شکست و ببست	یلان را سر و سینه و پا و دست
خوروپوش وبخشای وراحت رسان	نگه می چه داری ز بهر کسان

زیرا فعل درمیان اقسام کلمه دارای معنی بیشتریست. چه فعل هم مانند اسم و صفت و قید یک کلمه بیشتر نیست اما یک دنیا معنی در آن نهفته است زیرا در آن واحد برشخص، زمان، وجه و نمود و معنی اصلی لغوی و مصدری آن دلالت میکند درحالی که مصدر همان فعل یعنی فعلی که بر زمان و شخص و وجه و نمود و غیره هم دلالت نمی‌کند بیش از یک معنی ندارد و آن هم معنی لغوی آنست و بنابراین کافیست معنی رفتن را با رفت و می‌رفت مقایسه کنیم.

صوت نیز چون حاوی معنی فعل و جمله است ارزش معنائی بسیاری دارد و چنانکه اشاره کردیم موجب ایجاز است و شاید گاهی ایجاز آن از فعل نیز بیشتر باشد اما صوت برزمان و وجه ونمود و شخص دلالت نمی‌کند. به‌این سبب فعل و صوت را می‌توان واژه‌های متراکم و پرمعنی نامید.

۳— در گروههای کوتاه حرف اضافی و ربطی مانند «وقتی» و «نزدیک» به معنی «در وقتی که» و «بنزدیک» در عباراتی مانند «وقتی توآمدی من خانه نبودم» و «او نزدیک سد رفت».

٤— در اضافه‌های تشبیهی و استعاری و درتشبیهات مؤکد. به‌صفحات ٤٠ تا ٦٢ «درگلستان خیال حافظ» رجوع کنید.

بهرحال کشف موارد ایجاز درکلام فارسی مستلزم تحقیقات بسیار است بخصوص مستلزم تحقیق دربارهٔ حذف و کلمات پر معنی است.

۱. به مقاله نگارنده زیر عنوان جمله‌های بی‌فعل در مجله دانشکده ادبیات مشهد، شماره اول، سال دهم، بهار ۱۳۵۳ نگاه‌کنید.

تک‌بیتی و رباعی و ترانه مناسب ایجاز و قصیده و مثنوی و شعر آزاد و داستان و حکایت مناسب اطنابند.

مجازلغوی - مجاز لغوی بکار بردن کلمه‌ایست به‌غیر از معنی اصلی خود مانند بکار بردن تهران به‌جای مردم تهران در مثال «تهران به‌حرکت درآمد» یعنی «مردم تهران بحرکت درآمدند». کلمه‌ایکه مجاز باشد دارای معنی مجازی است و کلمه‌ایکه مجاز نباشد و به‌معنی اصلی خود بکار رود حقیقت است و معنی آن (وقتی مراد ما ازتهران شهر تهران باشد) معنی حقیقی است. بین مجاز و حقیقت همیشه رابطه‌ای وجود دارد که‌موجب فهم معنی‌مجازی کلمه می‌شود. فی‌المثل درمثال بالا تهران‌محل مردم تهران است و بین تهران و مردم تهران رابطهٔ بین ساکن و مسکن در میان است. اگر میان حقیقت و مجاز رابطه‌ای نباشد فهم معنی مجازی ممکن نیست.

اگر رابطهٔ بین حقیقت و مجاز همانندی و مشابهت باشد آن مجاز را استعاره می‌گویند. مانند یاقوت به‌معنی لب‌سرخ و شمشاد به‌معنی قدبلند در این شعر حافظ:

یاقوت جانفزایش از آب‌لطف‌زاده   شمشاد خوشخرامش در ناز پرویده

بنابراین استعاره هم مجاز است و هم تشبیه.

مجاز مرسل در عربی و فارسی اقسامی دارد از این قرار:

۱- مجاز جزء برای کل (تسمیه کل باسم جزء) مانند انگشت به‌معنی‌دست.

۲- عکس آن یعنی مجازکل برای جزء (تسمیه جزء باسم کل) مانند انگشت بمعنی سرانگشت.

۳- مجاز علت برای معلول (تسمیه مسبب به‌اسم سبب) مانند «مرگ‌موش» به‌معنی داروئی که سبب و علت مرگ موش است.

۴- مجاز معلول برای علت.

۵- مجاز محل برای ساکن محل (تسمیه حال به‌اسم محل) مانند تهران به‌جای مردم تهران در جمله هائی نظیر «تهران حرکت کرد».

۶ - مجاز ساکن محل برای محل.

۷- مجاز عام برای خاص مانند گل بمعنی گل سرخ در ادبیات قدیم.

ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود   وین بحث با ثلاثه غساله می‌رود
(حافظ)

۸- مجاز خاص برای عام که عکس نوع قبل است.

۹- مجاز آلت برای شئی (تسمیه شئی به‌اسم آلت) مانند زبان به‌معنی سخن

وگفتار و بسیاری دیگر از اقسام مجاز.

در زبانهای فرنگی هم مجاز اقسامی داردکه ما در مبحث نقد اجزاء به‌آنها اشاره کردیم.

دربارهٔ تشبیه و استعاره و تعریف آن رجوع کنید به:

۱ــ بخش بلاغت فصل تشبیه و استعاره همین کتاب.

۲ــ کتاب «درگلستان خیال حافظ».

حقیقت نگاری ـ بیان حقایق روانی و اخلاقی و علمی یکی از عوامل زیبائی و تأثیر سخن است. زیرا دروغ اثری ندارد. تأثیر ضرب‌المثلها نیز بر اثر اشتمال آنهاست بر واقعیات و حقایق: شنیدن کی بود مانند دیدن. همچنین امروز تأثیر داستانهای‌واقع‌گرایانه (رئالیستی) بمراتب بیش‌از افسانه‌های غیرواقعی‌قدیم است.

بسیاری از صناعاتی که گفتیم درصورتی زیبا هستندکه با مجاز و استعاره و تشبیه توأم باشند وگرنه به‌تنهائی زیبائی چندانی ندارند از آن جمله‌اند تضاد، مراعات نظیر و تلمیح. مثال برای تضادی که با استعاره توأمست.

ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز
فرصتت بادکه خوش صبحی و شامی داری
(حافظ)

که وجود تضاد در مصراع اول بین شب و روز چون دارای جنبهٔ مجازی نیست زیبائی چندانی ندارد اما در تضاد بین صبح و شام که هردو استعاره‌اند و اولی به‌معنی چهره و دومی به‌معنی زلفست زیبائی‌خاصی دیده می‌شود. اینگونه تضادها را می‌توان تضاد مجازی و استعاری نامید. مثال برای توأم شدن مراعات نظیر و تشبیه:

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش میطلبی‌ترك خواب کن
(حافظ)

که بین خورشید و مشرق از طرفی و میان می و ساغر از طرف دیگر مراعات نظیر است و درعین حال می به‌خورشید و ساغر به‌مشرق تشبیه شده است.

به‌علم معانی و بیان و تشبیه و استعاره براثر اهمیت آن فصل جداگانه‌ای از همین کتاب تخصیص داده شده است.

فصل ششم

قالبهای ادبی

مراد از قالبهای ادبی قالبهای شعر و نثر ادبیند. قالبهای شعر از طرفی عبارتند از: قالب غزل، قصیده، رباعی، مثنوی، ترجیع‌بند، مخمس، قالبهای آزاد و غیره و از طرفی دیگر شامل حکایات و داستانهای منظوم است.

قالبهای نثر ادبی بر دو قسمند یکی آنهائی که اختصاص بفارسی دارند و تحت تأثیر قالبهای فرنگی بوجود نیامده‌اند مانند قالب حکایت و رمانها وداستانهای فارسی، نثر شاعرانه، نثر موزون، نثر توأم با شعر، نثرهای طنزآمیز. دیگر آنهائی که از غرب اقتباس شده‌اند مانند: داستانک (نوول)، رمان و داستان غرب‌گرا، نمایشنامه و غیره.

پیش از این دیدیم که قالبهای شعر اختصاص به‌موضوع خاصی ندارند یعنی مثلا قالب قصیده و غزل تقریباً وسیلهٔ بیان همهٔ انواع شعر فارسی است یعنی می‌تواند قالب اخلاق، عرفان، عشق، رثا، سیاست و مسائل دیگر باشد.

غزل- در آغاز شعر فارسی غزل مستقل کمتر وجود داشته است بلکه غزل بصورت غیر مستقل و در مقدمهٔ قصیده یعنی به‌شکل تشبیب و تغزل بوده است زیرا شاعران بیشتر قصیده‌سرا بوده‌اند. جدا شدن غزل از قصیده و استقلال آن بعداً صورت‌گرفته و کسانی مانند انوری، خاقانی و عطار به‌غزلسرائی به‌مفهوم امروزی آن دست زده و عراقی و سعدی و مولوی و حافظ آنرا به‌اوج رسانیده‌اند.

در مورد غزل معاصر این نکات قابل یادآوریست:

۱- غزل تعلیمی — غزل معاصر گاهی مسائل اجتماعی و انتقادی وسیاسی

را بیان می‌کند مانند غزلهای عارف، عشقی، فرخی‌یزدی، لاهوتی، پروین و این خود نوعی تجدد و نوآوری در غزلسرائی است و دلیل هماهنگی این قالب‌شعریست بامسائل نو و با روح زمان.

۲ـ غزل غنائی — غزل غنائی و عاشقانه معاصر را می‌توان به‌اقسامی تقسیم کرد که عبارتند:

الف‌ـ غزل سنت‌گرا یعنی غزلی که دارای زبان و تعبیرات قدیم است و مثلا به‌سبک عراقی یا هندیست. بیشتر غزلسرایان معاصر به‌این شیوه غزل‌سروده‌اند و بیشتر این سروده‌ها کامیاب نبوده است زیرا این آثار غالباً تقلیدی بوده است از سعدی و حافظ و صائب ولی تقلیدی بسیار نارسا و خام. تاریخ ادبیات فارسی نشان می‌دهد که رقابت با سعدی و حافظ و فردوسی و خیام انتحار ادبیست و محکوم به شکست است. البته گاهی بعضی از غزلهای عماد خراسانی، پژمان بختیاری، رهی‌معیری، ابوالحسن ورزی، رعدی آذرخشی، سایه، علی‌اشتری و برخی دیگر به غزلهای سعدی و حافظ نزدیک شده است و برای خود ارزشی پیدا کرده است اما بسیاری از آثار همان کسان غزلهای درجه دوم و سومی بیش نیستند. اینها دارای بافت قدیمی‌اند و حال وهوای امروز را ندارند و نمی‌توانند ارزشی در حد اشعار سعدی و حافظ کسب کنند. البته نمی‌توان گفت دورهٔ این نوع غزلسرائی کاملا به‌پایان رسیده است زیرا دست کم‌دهها غزل ناب و سعدی‌آسا از کسانی که گفتیم به‌این شیوه سروده شده است که برای ادبیات ما مغتنم است. حتی اگر هر شاعری چند بیت ناب هم به‌این سبک سروده باشد برای ادبیات ما غنیمت است اما شک نیست که شعر گفتن به‌این شیوه بسیار دشوار است زیرا رفتن به‌جنگ سعدی و حافظ است که شکست آن محتمل‌تر است. بنابراین بهتر است غزلسرایان جوان راه‌دیگری درپیش گیرند.

ب‌ـ غزل زنانه — این قسم شعر احساسات زنان را در قالب غزل بیان می‌کند و چون این کار در شعر فارسی برای اولین‌بار صورت می‌گیرد خود قسمی نوآوری و ابداعست و برای ادبیات معاصر ارزنده است. بافت بعضی از این غزلها کهنه و قدیمیست و در نتیجه ارزش کمتری دارد. سیمین بهبهانی از پیشروان این شیوه است که در این زمینه غزلهای خوبی سروده است مانند غزلی که با مطلع زیر است:

یارب به‌من یاری بده تا خوب آزارش کنم
هجرش دهم زجرش دهم خوارش کنم زارش کنم

ج- غزل با زبان امروز— مراد از این نوع غزل آنست که خمیرمایه‌اصلی آن قدیمیست و در حقیقت نوعی از غزلهائیست که‌شرحش را دادیم ولی گاهی در آن کلمات و ضرب‌المثلهای عامیانه و امروزی دیده می‌شود. بنابراین با نوعی تجدد و نوآوری توأمست مانند بعضی از غزلهای لاهوتی و شهریار. البته آیندگان می‌توانند این نوع شعر را تکامل دهند و آثاری بهتر از آنچه هست بسازند، نمونه این نوع اشعار غزل معروف شهریار است با این مطلع:

آمدی جانم به‌قربانت ولی حالا چرا   بیوفا حالا که من افتاده‌ام از پا چرا

د- غزل هندی — این نوع شعر به‌شیوهٔ صائب و طرز هندیست و نمایندهٔ برجسته آن درشعر معاصر امیری فیروزکوهیست که دارای غزلهای هندی‌خوبیست. اشعار این شیوه چون‌گاهی با پیچیدگی و نازك‌خیالی اغراق‌آمیز هندی‌وار توأمست و ضمناً بسبب آنکه راه تازه‌ای‌هم نیست وهمچنین به‌علت اینکه‌گذشتگان ومعاصران اشعار درجه اولی در این زمینه ندارند نمی‌توان آنرا راه مناسبی برای غزل امروز دانست. البته بسیاری از غزلهای امیری بواسطه نزدیك شدن به‌سبك عراقی و زبان امروز دارای لطف فراوانیست.

هـ- غزل نو — مراد از این نوع غزل شعریست که هم زیبا و روان باشد و هم دارای بافتی تازه و تشبیهات و تصویرها و ترکیباتی نو باشد. بافتی‌که در قدیم سابقه نداشته است. نمونه اینگونه اشعار غزلیست از نادرپور با مطلع:

برهنه بود وبه‌کنجی فتاده پیرهنش   فروغ ماه در امواج زلف پرشکنش

بعضی از غزلهای سیمین بهبهانی و فریدون توللی چنین حال و هوائی دارند و این نوع شعر اگر تکامل یابد، و پیشرفت کند امکان درخشیدنش بیش از سایر انواع غزل عاشقانه است. بعضی از این نوع غزلها خامند و لفاظی و تصویرسازی درآنها برمعنی‌آفرینی و روانی غلبه دارد. مانند بسیاری از غرلهائی که اخیراً بوسیلهٔ جوانان به‌این سبک گفته می‌شود.

و- غزل هندی نو — در این قسم غزل هم بافت تازه و نو دیده می‌شود و هم پیچیدگی و هم اصطلاحات کهنه. من اینگونه غزلها را نمی‌پسندم زیرا سبك هندی و پیچیدگی در شعر را دوست ندارم و از آنجائیکه مهمترین خصیصهٔ شعر

فارسی روانی و فصاحت آنست این نوع غزل به‌نظر من نمی‌تواند آینده درخشانی داشته باشد بخصوص که تعبیرات جدید اینگونه اشعار گاهی جانیفتاده است و شعر لطافت لفظی و معنوی ندارد. بعضی از غزلهای توللی و سیمین بهبهانی و بسیاری دیگر که اخیراً غزل می‌گویند و همچنین شعر بیشتر نوپردازانی که از روی تفنن غزلی هم میسرایند ازاین نوعست.

باری غزل عاشقانه در تمام زمینه‌هائی که گفتیم در زمان ما بارور بوده است و شاعرانی که نامشان را بردیم اگر چه به‌شاعران بزرگ قدیم نمی‌رسند اما هر کدام بنوبه خود خدمتی به‌غزل و شعر معاصر کرده‌اند.

قصیده - قصیده یکی از کهنترین قالبهای شعر فارسی است که همزاد و همسال شعر و ادب این سرزمین است. قصیده بطوریکه می‌دانیم بیش از ۱۸ بیت دارد و قافیه مصراع اول و مصراعهای آخر آن یکسانست و قالبهای دیگر شعر فارسی مانند غزل، ترجیع‌بند، قطعه از آن منشعب شده‌اند.

قصاید فارسی را می‌توان به‌اقسامی تقسیم کرد ازاین قبیل:

۱- قصاید مدحی — این نوع قصاید خود بر دو قسمند یکی قصاید مقدمه‌دار و دیگر قصاید بی‌مقدمه. بیشتر قصاید مدحی قدیم در ابتدا مقدمه‌ای داشته‌اند که آنرا تشبیب یا تغزل یا نسیب می‌گفته‌اند و این مقدمه دربارهٔ شراب، عشق، جوانی، صبح و امثال اینها بوده است ولی از قرن ششم ببعد سرودن قصاید بی‌مقدمه بیشتر شده و انوری در این زمینه نوآوری بسیار کرده است و قصاید مدحی بی‌مقدمه او از بهترین قصاید فارسی است. قصاید مدحی بامقدمه تا امروز هم رواج دارد ولی قصاید چند قرن اخیر هرگز بپای قصاید فرخی و عنصری و انوری و خاقانی نرسیده است. **سعدی** در قصاید مدحی نیز مانند سایر آثارش نوآوری بسیار کرده است و مدایح خود را بصورت نصیحت بیان نموده است و قصایدی بوجود آورده که باید آنرا قصاید **مدحی - اخلاقی** نامید. از نوآوریهای دیگر سعدی در قصیده نرم‌کردن زبان آن بود. پیشوای او در این کار انوری بوده است اما این کار بوسیلهٔ سعدی به‌سرحد کمال رسیده است.

۲- حبسیه ها — این نوع قصاید یکی از بهترین اشعار فارسیند و زیباترین آنها حبسیه‌های مسعود سعد و خاقانی و بهار است.

۳- قصاید اخلاقی و اجتماعی — اینگونه قصاید از بهترین و مفیدترین

قصاید فارسی‌است زیرا علاوه برجنبهٔ هنری جنبهٔ اجتماعی و اخلاقی و انتقادی نیز دارند. ناصرخسرو را می‌توان پیشوای اینگونه قصیده‌سرائی دانست. او قصیده راکه قبلا برای مدح وتملق بکار می‌رفت در خدمت اخلاق و مذهب و انتقاد از اوضاع زمانه درآورد و به‌ابداع و نوآوری بزرگی در شعر فارسی دست زد واعتباری برای قصیده کسب نمود. سعدی نیز با سرودن قصاید مدحی و اخلاقی خود و بانرم‌کردن زبان قصیده و نزدیک کردن آن به‌زبان غزل چنانکه دیدیم راه تازه‌ای در قصیده سرائی گشود. وی مسائل اخلاقی را به‌عنوان مقدمه یا اصل قصاید خود قرار داد، بطوریکه او را می‌توان بزرگترین قصیده سرای اخلاقی ایران نیز نامید. وی علاوه برآنکه مدح را با نصیحت توأم کرد و اشعار بی‌مانندی ازخود به‌یادگار گذاشت قصایدی هم ساخت که مانند قصاید ناصرخسرو لبریز از مسائل انسانیست. ازآن جمله است:

تن آدمی شریفست به‌جان آدمیت   نه همین لباس زیباست نشان آدمیت

سعدی ممدوح خود را به‌عرش نمی‌برد و نه کرسی آسمان را زیرپایش نمی‌نهد بلکه مانند معلمی دلسوز و توانا او را نصیحت می‌نماید. وی به‌انکیانو حاکم ایلخانان مغول چنین خطاب می‌کند:

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی   زنهار بد مکن که نکرده است عاقلی

یکبار دیگر با او چنین، سخن آغاز می‌نماید:

ای که دستت می‌رسد کاری بکن   پیش ازآن کز تو نیاید هیچ کار

اینکه در شهنامه‌ها آورده‌اند   رستم و روئینه تن اسفندیار

تا بدانند این خداوندان ملک   کز بسی خلق است دنیا یادگار

آنگاه پس از موعظه‌ای برادرانه و دلنشین ممدوح خود را با این عبارات می‌ستاید یعنی با عباراتی که دوستی به‌دوستی می‌گوید:

پادشاهان را ثنا گویند و مدح   من دعائی می کنم درویش‌وار

۴ـ قصایددینی—پیشرو اینگونه قصاید نیز ناصرخسرو است زیرا قصاید اوعلاوه برجنبهٔ اخلاقی‌واجتماعی جنبهٔ‌دینی نیزدارد وبمنظور دفاع از مذهب شیعهٔ اسماعیلی سروده شده است و پس از او قوامی رازی و خاقانی نیز به‌این کار دست زده‌اند.

بهترین قصاید دینی شیعی اثنی عشری در زمان صفویه سروده شده است و قهرمان این کار محتشم کاشانی است. در زمان ما هم اینگونه قصاید کم نیست و

صغیر اصفهانی درمیان قصیده سرایان مذهبی مقامی والا دارد.

۵ـ قصاید اجتماعی و سیاسی — اگرچه قصاید ناصرخسرو جنبهٔ سیاسی نیز دارد اما قصاید شاعران دوران مشروطیت بهترین نمونهٔ این نوع قصیده است. قصاید شاعرانی مانند ادیب‌الممالک و بهار. در این میان بهار را می‌توان بزرگترین قصیده‌سرای اجتماعی فارسی دانست شاعری که با اشعار وطنی و آزادیخواهانه خود خون تازه‌ای در پیکر قصیده‌سرائی و شعر ما دمید. دماوند او یکی از شاهکارهای شعر فارسی است. اما در قصاید وی این عیب نیز هست که به‌زبان شاعران قدیم خراسانست و پراست از الفاظ منسوخ و غیرمستعمل و این کار، گاهی به‌فصاحت و روانی شعر او خلل می‌رساند.

۶ـ قصاید رثائی — این نوع قصیده از قدیم‌ترین زمانها تا کنون ادامه داشته است. قصایدی که در رثای پادشاهانست از قصاید مدحی و ستایشی بشمار می‌روند مانند رثای فرخی دربارهٔ سلطان محمود و آنهائی که در رثای پیشوایان دینیند جنبهٔ تعلیمی واخلاقی ودینی دارند و آنهائی که در رثای پیشوایان اجتماعند از اشعار سیاسی و انسانی به‌حساب می‌آیند و خوشبختانه همه این اقسام در شعر فارسی وجود دارد و رثاء که یکی از مهمترین اقسام شعر ماست درخور آنست که موضوعی برای تحقیق قرار گیرد.

زبان قصیدهـ زبان قصیده تا قرن ششم به‌شیوهٔ خراسانی بود و فخامت و صلابت داشت و از لطافت و نرمی بی‌بهره بود ولی از قرن ششم به‌بعد زبان قصیده نیز نرم و لطیف گردید چنانکه دیدیم یکی از نوآوریهای انوری در شعر فارسی نرم کردن زبان شعر و قصیده بود و سعدی نیز در این کار از او پیروی نمود و زبان قصیده را به اوج لطافت رسانید و لطیف‌ترین قصیده‌های فارسی را با همان شیوهٔ جادوئی سهل و ممتنع خود خلق کرد.

* * *

پس برخلاف مشهور قصیده یکی از قالبهای بارور شعر فارسی است که بهیچوجه اختصاصی به‌مدح و ستایش و تملق ندارد و چنانکه دیدیم بسیارند قصیده‌سرایان آزاده‌ای مانند ناصرخسرو و پروین اعتصامی که لب به‌تملق نگشوده‌اند و فراوانند قصایدی که دربارهٔ ستایش آزادی و انسانیت و اخلاقند.

همچنین همهٔ قصیده‌سرایان نیز شاعرانی تقلیدگر و بی‌ابتکار نبوده‌اند وبسیاری

از آنان چنانکه دیدیم در حد خود نوآوریها و ابداعهای بزرگی کرده‌اند که به تکامل شعر فارسی منجر شده‌است. از آن جمله‌اند: ناصرخسرو، انوری، خاقانی، سعدی، محتشم کاشانی، ملک‌الشعرای بهار که در این میان خلاقیت و نوآوری ناصرخسرو و سعدی و بهار در قصیده سرائی بیش از دیگرانست.

مثنوی ـ مثنوی چنانکه می‌دانیم شعریست که مصراعهای آن مساویست و هر مصراعش با مصراع قرینه خود هم قافیه است. مثنوی از قدیمترین زمانها در زبان فارسی رواج داشته وشاهکارهای بزرگی با آن بوجود آمده است مانند: شاهنامه و بوستان و مثنوی مولوی و پس ازآثار یاد شده بهترین مثنویهای فارسی عبارتند از: خسرو وشیرین، لیلی ومجنون، هفت‌گنبد نظامی و ویس ورامین فخرالدین اسعد گرگانی. اسکندرنامه نظامی بواسطهٔ هموزن بودن با شاهنامه و بوستان و براثر قرار گرفتن در مقابل این دو شاهکار ادبی جلوه چندانی ندارد و نمی‌تواند با مثنویهای دیگر نظامی برابری کند. بهرحال بزرگترین و ارزنده‌ترین مثنوی زبان فارسی شاهنامه فردوسی است که علاوه برفصاحت و بلاغت بی‌نظیر آن در فن داستانسرائی و حماسه‌پردازی نیز شاهکاریست بی‌مانندکه هیچیک از مثنویهای بزرگ ما به‌پای آن نرسیده است.

مثنوی را با هر وزنی نمی‌توان ساخت و این نوع شعر با وزنهای خاصی که کوتاه هم هستند ساخته می‌شود. این وزنها معین و مشخصند و عبارتند از: وزن شاهنامه، حدیقه، خسرو و شیرین، مثنوی مولوی، مخزن‌الاسرار، هفت گنبد، لیلی و مجنون، زهره و منوچهر و چندتای دیگر. اگر بعضی از شاعران از قبیل عماد خراسانی باوزنهای دیگر نیز مثنوی ساخته‌اند (مانند برمزار خیام) شعرشان اهمیت زیادی کسب نکرده است چه‌اوزان بلند برای مثنوی مناسب نیست.

مثنوی یکی از نزدیکترین قالبهای کهن به‌شعر آزاد است زیرا شاعر بواسطه مقید نبودن به رعایت تکرار قافیه آزادی بیشتری دارد. اصولا مثنوی و قالبهای آزاد برای داستانسرائی و حکایت‌نگاری مناسبترند درحالیکه چنین کاری باقصیده و غزل و ترجیع بند و قطعه دشوار است و قالبهای اخیر برای این کار مناسب نیستند. این قالبها برای وصف و بیان احساسات تند شاعر مناسبند نه برای حکایت سرائی و داستان‌پردازی، برای وصفهائی از قبیل وصف عشق و طبیعت و غیره. البته درآثار بهار وبرخی دیگر از شاعران حکایات و داستانهائی هم در قالبهای یاد شده دیده

می‌شود اما اینگونه حکایات به‌خوبی حکایات بوستان وشاهنامه نیستند زیرا چنانکه گفتیم قصیده و متفرعات آن قالب مناسبی برای این کار نمی‌باشند. ضمناً مناسب بودن غزل و قصیده و متفرعات آن برای وصف و بیان شور و شوق دلیل آن نیست که مثنوی و قالبهای آزاد از این کار عاجز باشند زیرا اینگونه وصفهای شورانگیز درشاهنامه و بوستان و خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نیز دیده می‌شود.

بهرحال شاعری که بخواهد حکایت و سرگذشت و قصه و داستانی را به‌شعر درآورد بهتر است از دوبیتی‌های پیوسته و مثنوی و قالبهای آزاد استفاده کند و آنکه می‌خواهد اشعار شورانگیز میهنی و عشقی و اجتماعئی که به‌صورت قصه نباشد بسراید بهتر است از قالبهای غزل و قصیده و قطعه و دوبیتی بهره‌مند شود زیرا موسیقی قوی، اوزان متوسط و بلند و قوافی مکرر این قالبها شور و هیجان شعر را دو چندان می‌کند.

دیگر قالبهای قدیم شعر فارسی ـ ترجیع‌بند و قطعه و ترکیب‌بند و مسمط که از قصیده منشعب می‌شوند وضعی شبیه غزل دارند ولی این نکات دربارهٔ آنها درخور یادآوریست:

۱ ـ قطعه قالب خوبیست برای مسائل اخلاقی و اجتماعی. از این رو اشعار اخلاقی ابن یمین و بسیاری از شعرهای اجتماعی پروین و بهار در این قالب است مانند شعر زیر بار زور از بهار و اشک یتیم از پروین.

۲ ـ ترانه و رباعی برای بیان مسائل شخصی و غنائی و عشقی و فلسفی بصورت موجز و فشرده مناسب است.

۳ ـ مخمس و مستزاد در دوران مشروطیت برای بیان موضوعات اجتماعی بکار رفته است و مستزاد که از قدیم بوده است نزدیکترین قالب به‌قالبهای آزاد است و حدفاصلیست بین قالبهای کهن و نو.

قالبهای آزاد ـ مراد ازاین قالبها آنهائیست که‌وزن دارند امامصراعهایشان مساوی نیست بلکه کوتاه و بلند است و قافیه نیز در آنها نظمی خاص ندارد. اینگونه قالبها را قالبهای نیمائی هم می‌گویند و با این قالبها در زمان ما گاهی اشعار نابی هم بوجود آمده است از آن جمله است بسیاری از اشعار گلچین گیلانی، مشیری، نادرپور، اخوان، توللی و فروغ.

بعضی از تندروان در شکستن قالبهای سنتی قدیم از این هم فرانررفته‌اند

و حتی منکر وزن و قافیه هم شده‌اند و یا وزن را نگهداشته‌اند اما قافیه رابرداشته‌اند، از آنجائیکه از طرفی موسیقی یکی از عوامل عمدهٔ زیبائی و تأثیر شعر است و از طرف دیگر وزن ممیز بین شعر و نثر است اولا شعر بی‌وزن ممکن نیست ثانیاً چون وجود قافیه برموسیقی و تأثیر سخن می‌افزاید بهتر است که آنرا در شعر حفظ کرد.

دوبیتی‌های پیوسته- یکی از قالبهائی که اخیراً رایج شده است چهارپاره یا دوبیتی پیوسته است اینگونه اشعار دارای مصراعهای مساویند اما قافیه در پایان مصراعهای دوم و چهارم قرار دارد. این نوع شعر بعد از مستزاد نزدیکترین قالب به‌قالبهای آزادست. در زمان ما در این قالبها شاهکارهائی بوجود آمده است مانند امواج سند حمیدی، کارون توللی، پیکرتراش نادرپور و «مرگ من روزی فرا خواهد رسید» از فروغ فرخزاد.

داستان و حکایت منظوم- این نوع قالبها از مهمترین قالبهای شعر فارسیند و با آنها آثاری بوجود آمده است که در ادبیات ما بی‌همتاست از آن جمله است داستانها و حکایات شاهنامه و بوستان و خسرو وشیرین. داستانها و حکایات منظوم فارسی دارای ساختمانهای خاصی است که ممکنست با ساختمان اینگونه آثار در اروپا تفاوت داشته باشد. ولی متأسفانه دربارهٔ آنها تحقیق دقیقی بعمل نیامده است و این کاریست که باید در آینده صورت گیرد.

کارهائی که در این زمینه باید انجام شود از این‌قبیل است:

۱- دربارهٔ وحدت حکایات و داستانها - مثلا پژوهش در این‌باره نشان می‌دهد که بعضی از اینها مانند داستانهای شاهنامه و حکایات بوستان دارای وحدتند اما بعضی دیگر مانند حکایات مثنوی چنین نیستند.

۲- تحقیق دربارهٔ موضوع اصلی و درباره عقده و حادثهٔ داستان.

۳- آیا چکیده و خلاصهٔ موضوع اصلی این حکایات مستقیماً بصورت بیت یا ابیاتی بیان شده‌است (مانند بوستان) ویا استخراج و خلاصه کردن و یاحتی موضوع اصلی به‌عهدهٔ خواننده گذاشته شده است. (مانند داستانهای شاهنامه).

۴- تعیین منشأ و ریشهٔ این حکایات و داستانها و تشخیص اینکه اصل اینها ایرانیست یا عربی یا از جای دیگر آمده است و اینکه این حکایات وداستانها در کشور ما چه سیری داشته است و شاعران چگونه در این زمینه از یکدیگر و یا از نثرنویسان الهام گرفته‌اند (استاد فروزانفر دربارهٔ قصص مثنوی چنین تحقیقی کرده

است و در این زمینه کتابی نوشته است به‌نام «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی»).

۵— مقایسهٔ این حکایات و داستانها باهم ازلحاظ ساختمانشان و تعیین درجهٔ زیبائی و فصاحت ابیاتشان و استخراج قواعد زیبائی و شیوائی این داستانها وبیرون آوردن ابیات و حکایات عالی آنها.

۶— پژوهش دربارهٔ آنکه کدامیک از داستانها و حکایات در قالب مثنویند (مانند شاهنامه، خسرو و شیرین و بوستان) وکدامیک در قالب قصیده و غزل و قطعه و دوبیتی پیوسته (مثلا موش و گربهٔ عبید در قالب قصیده است).

۷— مقایسهٔ این داستانها و حکایات با نظایرشان در فرنگی وتحقیق دربارهٔ اینکه آیا قواعد داستان‌پردازی و قصه‌نویسی فرنگی دربارهٔ اینها نیز صادقست یانه.

قالبها و اشکال نثر

داستانها وحکایات منثور ایرانی ـ دربارهٔ ایـن داستانها هم تحقیقی وافی بعمل نیامده است و این نیز کاری است مهم که بعداً باید صورت گیرد. مطالبی که دربارهٔ داستانهای منظوم گفتیم اینجا هم می‌توان مطرح کرد و مورد تحقیق قرار داد.

داستانهـا وحکایـات و نمایشنامه‌هـائی کـه از غـرب اقتباس شده‌اند ـ در این زمینه هم پژوهش درستی صورت نگرفته است و تحقیق دربارهٔ شرایط داستان‌پردازی و نمایشنامه‌نویسی در غرب و ترجمهٔ کتابهای معتبری که در این زمینه نوشته شده است به‌فارسی و آشنا کردن جوانان با استعداد ایرانی با اصول داستان‌پردازی و نمایشنامه‌نویسی در ایـران و اروپا و آماده کردن آنان بـرای آفرینش آثار عالی یکی از کارهائیست که باید برای خلق اینگونه آثار و برای نقد داستان ونمایشنامه و حکایت صورت گیرد. زیرا ما در این زمینه یعنی در زمینهٔ نقد و خلق این‌مسائل از اروپائیان بسیار عقبتریم و برماست که شکاف بین خود و آنان را پر کنیم و این کار مستلزم کوشش و مجاهدت فـراوانست. آری ضعف ما بیشتر در نثر ادبیست نه در شعر و ما به‌جای پیله کردن به‌شعر و در هم‌ریختن و آشفته کردن قواعد آن بهتر است به‌نمایشنامه‌نویسی و داستان‌پردازی دست زنیم وگرنه در شعر اولا به‌اوج کمال رسیده‌ایم و دیگر ساختن شعرهائی بهتر از حافظ و فردوسی و سعدی و خیام

برای شاعران سنت‌گرا و نوپرداز ما ممکن نیست و ثانیاً شعر در همه‌جای دنیا بنفع نثر عقب‌نشینی کرده و ما امروز به‌نثر ادبی بیش از شعر نیازمندیم بخصوص اگر آن شعر آشفته و نامفهوم و مشکوک هم باشد.

فصل هفتم

شعر و هنر قدیم و جدید

تا اواسط قرن نوزدهم دراروپا اساس هنر و ادبیات اصیل صراحت و روشنی و وضوح بود. به‌این معنی که شعر یا پردهٔ نقاشی تا این دوران روشن و واضح بودند و هر کس اندك سوادی داشت آنها را درك می‌کرد و می‌فهمید مانند: اشعار همر و سوفوکل و فردوسی و ویرژیل و لامارتین و هوگو. مکاتبی مانند: کلاسی‌سیسم و احساس‌گرائی (رمانتیسم) و واقع‌گرائی (رئالیسم) و توصیف‌گرائی (ناتورالیسم) همه برپایه وضوح و روشنی قرار داشتند.

در ایران نیز شعرهای مکتب خراسانی عموماً و بسیاری از اشعار مکتب عراقی (مانند شعر عراقی و مولوی و حافظ و سعدی) وهمچنین اشعار دوران بازگشت ادبی و مشروطیت براساس زیبائی و روشنی قرار داشتند به‌عبارت دیگر شعر اروپائی و ایرانی تا چندی پیش چنان روشن و واضح بودکه درکش آسان بود و درروح و جان آدمی اثر می‌گذاشت و دل را به‌طپش درمی‌آورد.

اما از نیمه‌های قرن نوزدهم به‌بعد با ظهور بودلر، مالارمه، رمبو، آپولینر، والری، برتون و عزراپوند و با پیدایش مکتب سمبولیسم و فوتوریسم و سوررئالیسم و مابعد سوررئالیسم و غیره این موازین بهم خورده و شعر وهنر بسوی ابهامی‌خاص گرائید و دریافتن معنی یک پرده نقاشی کوبیستی و یا یک شعر سوررئالیستی مستقیماً برای یک فرد عادی ممکن نبود، و فهم این آثار بدون تفسیر و کمک هنرشناسان و سخن‌سنجان امکان نداشت درحالیکه فهم آثار لئوناردوداوینچی یا هوگو یا راسین تقریباً برای همه کس مقدور بود.

تفاوت دیگری که در شعر و هنر بوجود آمد این بود که مفهوم زیبائی تحت تأثیر عقاید بودلر تغییر کرد و زیبا به‌نظر این شاعر به‌چیزی اطلاق می‌شد که غریب و نامأنوس یا به‌عبارت دیگر مبهم و نامفهوم بود درحالیکه به‌نظر زیبا-شناسانی مانند ارسطو و کانت یکی از شرایط مهم زیبا و زیبائی تأثیر آنست در تعدادی هرچه بیشتر (کانت به‌این خاصیت زیبائی کمیت می‌گوید). دید جدید هنرشناسان نسبت به‌زیبائی تا جائی رسید که بعضی از این گروه زیبائی را که تا آن زمان جوهر اصلی هنر و شعر به‌شمار می‌رفت برای شعر و هنر لازم ندانستند و آن را از ادبیات و هنر تفکیک کردند. به‌نظر این گروه اثر هنری و ادبی دیگر لازم نیست که زیبا باشد به‌این سبب اشعار گنگ و نامفهوم و پرده‌های نقاشی دلخراش و نابهنجار بوسیله شاعران و نقاشان قرن نوزدهم و بیستم بوجود آمد.

باری ویژگیهای شعر جدید یا شعر نو اروپای غربی چنین است:

۱ـ «مقاومت در برابر فهم فوری و بیواسطهٔ خواننده»[1] یعنی مبهم و نامفهوم بودن شعر.

۲ـ «شعر نو فاقد هرگونه اشتراك سبك و وحدت مضمون است»[2] یعنی مطالب آن پراکنده و بی‌ارتباط به‌هم به‌نظر می‌رسد.

۳ـ «زبان شعر با زبان معمول متفاوتست به‌این سبب شعر نو را از طرفی آفرینش شاعرانه واقعیت می‌خوانند و از طرف دیگر آفرینش شاعرانه زبان. چنین شعری با ایجاد زبانی مخصوص بخود واقعیت خاص خود را می‌آفریند و به‌وزن و قافیه و دستور زبان توجهی ندارد و هدف شاعر از سرودن شعر رسیدن به‌ماهیت اشیاء است بی‌واسطه الفاظ»[3]. «شیوهٔ شعر آزاد و روش «ورلن» که با هرگونه‌قوانین فصاحت وبلاغت مخالفت می‌ورزید و کلمات منقطع وگفتگوهای زمزمه‌آمیز را وارد شعر می‌کرد و کوشش «کلودل» و «الیوت» برای یافتن تداول عام و آوردن زبان نثر در شعر و حذف نقطه‌گذاری بوسیله «آپولینر» و درهم ریختن قوانین جمله‌سازی و شیوه ضد تغزلی مایاکوفسکی که ترانه‌های بزمی را می‌کشت و زبان کوچه و بازار را بکار می‌گرفت و سادگی عامیانه اشعار «لورکای» و کوشش برای معاف کردن شعر از

۱. مکتبهای ادبی، ص ۳۹۰.
۲. مکتبهای ادبی، ص ۳۸۸.
۳. مکتبهای ادبی، ص ۳۹۰.

موسیقی کلام و بالاخره اقدامات سوررئالیستها برای انهدام شکلهای هنری و زبان رایج همه و همه دلالت می‌کند که بردل شعر زخم هولناکی نشسته است که گوئی می‌خواهد آن را از درون بکاود و نابود کند ولی این امر جز صورت ظاهر نیست زیرا در شعر نو زبان رایج مردود می‌شود تا زبان تازه‌ای که باید بوجود آید جانشین آن گردد.»[۱]

بنابراین ابهام وگسستگی ظاهری معنوی و مغایرت زبان شعر با زبان رایج وشکستن قالبهای متداول شعر سه خصوصیت عمده شعر و هنر جدید اروپای غربیست که کم وبیش در اشعار بیشتر شاعران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دیده می‌شود. بوجود آمدن این نوع شعر و هنر دارای علل بسیاریست از این قبیل:

۱— هنر زیبا و فصیح و آشکار و صریح به‌اوج خود رسیده بود و دیگر زیباتر و بهتر از گذشتگان نمی‌شد شعر سرود و نقاشی کرد و آهنگ ساخت بنابراین می‌بایست برای آفرینش هنری راه دیگری برگزید که آن به‌نظر برخی بیان مبهم و غیر مستقیم است.

۲— در قرن نوزدهم و بیستم از طرفی براثر پیشرفت علوم جدید و بوجود آمدن فلسفه‌های نو و از طرف دیگر بواسطه وجود جنگها و اضطرابها و ناامنی‌ها آرامش روح بشر بهم‌خورد وآدمی دچار نوعی یأس فلسفی و سرگشتگی وواخوردگی شد. هنر چنین دورانی نیز بی‌شک باید با چنان اوضاع و احوالی متناسب و سازگار باشد، یعنی هنر باید بیان‌کننده یأس و سرگشتگی و نومیدی باشد. به‌این سبب کسانیکه این نوع هنر را قبول ندارند و آنرا به‌رسمیت نمی‌شناسند نامش را هنر واخوردگی و حیرانی نهاده‌اند.

بسیاری از مردم جهان نیز صرفاً به‌پیروی از مد روز و به‌سبب اینکه نام اینگونه هنرها «هنر نو» و «شعر نو» است از آن طرفداری می کنند بدون آنکه آنرا بفهمند و به‌اصل و جوهر آن پی‌برده باشند.

یکی از عیبهای بزرگ هنر و شعر نو آنست که مانند هنر قدیم رواج و عمومیت ندارد یعنی هنر نو بواسطه نامفهومی و ابهام آن در بسیاری از ممالک و دربین همهٔ مردم‌جهان رواج نیافته است و در آینده نیز گروهی برای همیشه از درک آن عاجز خواهند ماند. زیرا دریافت آن احتیاج به‌تفسیر مفسران و ناقدان و

۱. مکتبهای ادبی، ص ۳۹۰-۳۹۱.

هنرشناسان دارد که معلوم نیست بی‌غرض و دور از تعصب باشند.

این نوع هنر که فعلا اختصاص به‌بعضی از مردم اروپای غربی و ایالات متحده دارد در بین ملل مشرق و کشورهای اروپای شرقی و آفریقائی طرفدار چندانی پیدا نکرده است و بنابراین همانطور که گفتیم مثل هنر قدیم جای خود را بازنکرده و عالمگیر نشده و شاید هیچگاه هم جهانی نشود درحالیکه آثاری مانند ایلیاد همر و آنتی‌گون سوفوکل و انئیدویرژیل و بینوایان ویکتور هوگو و اشعار خیام و سعدی و حافظ یا عالمگیر شده‌اند ویا استعداد آن را دارند که روزی جهانگستر شوند. ولی درهرحال ما نمی‌توانیم این پدیده جدید را نفی نمائیم بلکه باید مدتی صبر کنیم و تأثیر آن را در جهان و در کشور خویش ببینیم.

فصل هشتم

شعر اروپا و شعر ایران

شعر اروپا و ایران در یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند: تأثیر شعر ایران در اروپا متعلق به‌گذشته است مانند تأثیری که حافظ درگوته آلمانی و یا تأثیری که سعدی در شاعران فرانسه داشته است و یا تأثیر فردوسی در ماتیو آرنولد اما شعر اروپا در شعر معاصر فارسی اثر گذاشته و این اثرها عبارتند از:

۱— شاعران سنت‌گرا و نوپرداز بعضی از اشعار اروپائی را به‌قالبهای سنتی یا آزاد ترجمه کرده‌اند مانند زورق مست رمبو که بوسیله حسن هنرمندی ترجمه شده است.

۲— شاعران سنت‌گرا و نوپرداز ازبعضی از اشعار فصیح و روشن اروپائی‌متأثر شده و تنها از آن الهام گرفته‌اند بدون آنکه آنها را بطور کامل ترجمه کنند مانند افسانهٔ نیما که تحت تأثیر دریاچه آلفرددوموسه است[1] و خوارزمشاه حمیدی که متأثر از افسانه قرون هوگو[2] و عقاب خانلری که تحت تأثیر دختر سروان پوشکین است و مومیائی پروین که متأثر از شعر اسمیت[3] در همین زمینه است و همچنین «بلبل ومور» و «ارزش گوهر» و «شوق برابری» پروین اعتصامی[4] که ترجمه‌گونه‌ایست از حکایتهای لافونتن و همچنین زهره و منوچهر ایرج که تحت تأثیر ونوس و آدونیس[5] شکسپیر بوجود آمده است و همچنین دهها قطعه دیگر اروپائی

۱. جلال آل احمد نیمارا تحت تأثیر مالارمه (Mallarmè) نیز میداند (مشکل نیما یوشیج، ص ۱۴)
۲. از شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۲۷۵. ۳. از همان کتاب، ص ۲۷۵.
۴. از همان کتاب ص ۲۷۵.

5. Venus and Adonis

که در شاعران معاصر اثر گذاشته یا بوسیله آنها ترجمه گردیده است.

۳ -- قالبهای سنتی شعر فارسی تحت تأثیر قالبهای اروپائی شکسته شده و در کشور ما هم شعر آزاد و شکسته قالب بوجود آمده است.

اشعار آزاد فارسی را می‌توان به‌دو دسته تقسیم کرد یکی آنهائی که روشن و یکپارچه‌اند و دیگر آنهائی که مبهم و گسسته‌اند. از اشعار آزاد فارسی آنها که زیبا و فصیح و دلنشین هستند جای خود را باز کرده‌اند و می‌توانند مثل اشعار گذشته بوسیلهٔ سخن‌سنجان مورد نقد و ارزیابی قرار گیرند و برپایهٔ همان اصول خوب و بد آنها تعیین شود. این‌نوع اشعار بیش از آنکه از شعر نو اروپائی متأثر باشند از اشعار ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند زیرا مانند اشعار گذشته دارای وزن و قافیه و صراحت و فصاحت و تشبیه و استعاره زیبا هستند. اما اشعاری که علاوه برقالب شکسته از ابهام و گسستگی شعر اروپائی نیز متأثرند بواسطهٔ ابهام و پریشانی موضوع برای سخن سنج وخواننده قابل ارزیابی نیستند.

بعضی از این‌آثار که به‌هذیان می‌مانند نه به‌اشعار نو و مبهم اروپائی‌شبیهند و نه به‌اشعار خوب ایرانی اعم از اشعار فصیح و زیبای سنتی یا اشعار خوب آزاد.

بنابراین شعر آزاد در ایران یعنی شعری که در قالبهای کهن نیست بدو شعبه تقسیم می‌شود: یکی شاخهٔ مبهم و نامفهوم آن و دیگر شعبه زیبا و دلنشین وقابل فهمش یعنی آن نوع که در حقیقت ادامه شعر سنتی است. این قسم شعر جز در قالب شکنی شباهتی به‌شعر نو اروپائی ندارد و اگر هم متأثر از اشعار آن سرزمین باشد تحت تأثیر شاخه فصیح و زیبای آنست. از این‌رو آن را نباید با شاخهٔ دیگر شعر آزاد که تابع هیچ ضابطه و معیار هنری و دستورئی نیست مقایسه کرد.

در ایران اشعار آزادی که جائی برای خود باز کرده‌اند چند اصل مهم سنتی را رعایت نموده‌اند: **یکی** آنکه دارای وزنهائی هستند که با وزنهای عروضی سنتی جز از لحاظ کوتاهی و بلندی مصراعها تفاوتی ندارند. **دیگر** آنکه مانند اشعار گذشته غالباً دارای قافیه هستند. **سوم** آنکه شاعران این اشعار فصاحت و شیوائی را که مهمترین سنت شعر قدیم فارسی است رعایت نموده‌اند و اشعار روشن و فصیح و زیبائی سروده‌اند که هر کس معنی آنها را می‌فهمد و تحت تأثیرشان قرار می‌گیرد. **چهارم** آنکه تشبیهاتی ساخته‌اند که در عین‌حال که تازه است براساس همان ساختمانهای تشبیهی قدیم است. مثلا بسیاری از آنها بصورت اضافهٔ تشبیهی و

اضافه استعاری است منتها اجزاء تشبیه نو است بطوری که در قدیم سابقه نداشته است. یعنی ساختمان تشبیه همان ساختمانست که قرنها وجود داشته است منتها اجزاء تشبیه تازه است. به همین سبب این تشبیهات زیبا و قابل فهمند مانند: گل صدخاطره، مرمر شعر، تیشهٔ خیال، شراب نور، بوسهٔ نسیم و دهها مانند آن.

در مقابل شعرهای روشن و فصیح آزاد نوشته‌های مبهم و گنگی هست که صورت و معنی آن گسسته به‌نظر می‌رسد، مانند بعضی از اشعار نیما و بسیاری از آثار موج نو. اما این گنگی و گسستگی و این مغایرت با قواعد دستوری به‌شیوهٔ شعر نو اروپائی نیست و چیزی است کاملا من‌درآوردی که نه فراواقع گرائیست (سوررئالیسم) و نه رمزگرائی (سمبولیسم) و نه کوبیسم و نه فوتوریسم و نه‌تصویرـ گرائی (ایماژیسم)، زیرا نویسندگان این آثار هذیان‌آلود بی‌معنی غالباً با زبانهای خارجی آشنا نیستند و بی‌مایه‌تر از آنند که اشعار برتون و آپولینر و مایا کوفسکی و الیوت را بفهمند و همچنین کم‌سوادتر از آنند که بدانند مکتب‌های ادبی‌نوگرای اروپای غربی با هم چه‌تفاوتی دارند یعنی نمی‌دانند که مثلا فرق فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم) و رمزگرائی (سمبولیسم) با یکدیگر چیست! این شاعرنمایان نه‌تنها به‌زبانهای خارجی آشنا نیستند بلکه حتی ترجمه‌های فارسی مکاتب ادبی فرنگی را هم نخوانده‌اند. بنابراین آثارشان تقلیدیست سطحی و قشری ازکارهای فرنگیان بدون‌آنکه مفهوم عمیق شعر شاعران فرنگ و معنی مکاتب شعری آن سامان را درك کرده باشند.

آری این آثار از لحاظ نامفهوم بودن و ابهام شبیه اشعار نو اروپائی هستند بدون آنکه ارزش ادبی آنها را داشته باشند زیرا شاعرنمایان حتی زحمت تقلید واقعی ازشعر اروپا را هم بخود نداده‌اند.

مهمترین مکتب نوگرای اروپای غربی فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم) است که هیچ درشعر آزاد ایرانی تأثیرنکرده است، چه شاعر فراواقع‌گرا (سوررئالیست) مانند برتون باید روان‌شناس باشد و بتواند نیروی اراده و عقل خود را زائل کند و خود را به‌حالتی دیوانه‌وار و ناهشیارانه درآورد و درحالی بین خواب و بیداری فروـ رود وآنگاه درآن‌حال محتویات ضمیر ناخودآگاه خویش را به‌شیوهٔ تداعی‌آزاد برروی کاغذ ریزد والبته چنین کسی را در بین شاعران گذشته و حال خود سراغ نداریم.

برخی از «منتقدان پرمایه و زبردست» ما می‌پندارند اشعار عرفانی فارسی

بخصوص اشعار مولوی جنبهٔ فراواقع‌گرائی (سور رئالیستی) دارند و حاصل حالت ناهشیارانه و ناخودآگاهانه فرویدی شاعرند ولی آنها نمی‌دانند که ناهشیاری و شور و جذبهٔ عرفانی شاعری که مجذوب خداست[1] با ناهشیاری فرویدی آندره برتون که اصلا به‌خدا و عوالم ماوراءطبیعی معتقد نیست تفاوت بسیار دارد. بنابراین خوشبختانه شعر آزاد دلنشین و قابل قبول معاصر ادامهٔ سنتهای شاعرانه فارسی است نه تقلید از شعر نو اروپا و راز دلنشینی و رسائی آن نیز همین است واینگونه شاعران نیز هرگز نباید با شعر سنتی زیبای معاصر مخالفت ورزند زیرا خود از آن خانواده‌اند و تخطئه اشعار سنتی خوب معاصر در حقیقت نفی و تخطئه شعر خود آنهاست چه ایشان شاعر نوگرا به‌معنی اروپائی آن نیستند بلکه خود از خانواده شاعران خوش‌ذوق و زیباسرای گذشته و حال ایران یعنی از خانواده فردوسی و سعدی و حافظ و مولوی و ایرج و بهارند نه از خانواده مالارمه و آندره برتون و آپولینر.

اما نوشتهٔ نامفهوم و هذیان‌وار کسانی که می‌پندارند ادامه دهندهٔ راه شاعران مبهم سرای اروپای غربی هستند و می‌انگارند از مکاتبی از قبیل فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم)، رمزگرائی (سمبولیسم) وتصویرگرائی (ایماژیسم) پیروی می کنند با تمام ابهام و نامفهومی و نادلنشینی آن نباید تخطئه شود زیرا از این قبیل آثار نامفهوم در اروپا نیز هست و شاید روزی بعضی از این نوشته‌ها ارزش پیدا کنند و بعنوان شعر شناخته شوند. بنابراین نویسندگان این آثار فقط باید نوشتهٔ خود را عرضه کنند بدون اینکه کار مشکوك خویش را شعر بدانند و دربارهٔ آن تعصب

۱. مولوی وبسیاری از شاعران عارف وغیرعارف بارها خود را دیوانه حق یا معشوق میدانسته و به‌این امر افتخار می‌کرده‌اند که البته نباید چنین دیوانگئی را با حالات جنون مصنوعی سوررئالیستها که بر اساس نظریات فروید وپیروان اوست یکی دانست اینك چند نمونه از اینگونه اشعار مولوی:

من سر هر ماه سه روز ای صنم — بیگمان باید که دیوانه شوم
هین که امروز اول سه روزه است — روز پیروز است بل پیروزه است
ما جنون واحد لی فی الشجون — بل جنون فی جنون فی جنون

☆ ☆ ☆

من مست‌وتو دیوانه ماراکه برد خانه — صدبار تراگفتم کم خور دوسه پیمانه
در شهر یکی کس را هشیار نمی‌بینم — هر یك بتر از دیگرشوریده‌ودیوانه

☆ ☆ ☆

حیلت‌رهاکن عاشقا دیوانه‌شودیوانه‌شو — واندردل آتش‌درآ پروانه‌شوپروانه‌شو

ورزند و بدون آنکه در اثبات شاعرانه بودن آنها اصرار کنند بلکه تنها باید شکیبائی پیشه نمایند و قضاوت را به‌آینده واگذارند و دیگران هم نباید دربارهٔ شعر بودن یا نبودن اینها حکمی نمایند بلکه باید نظر خود را معلق نگهدارند و از وارد کردن آنها در کتابهای درسی خودداری کنند تا آینده نشان دهد که کدامیک از این نوشته‌ها هذیانست و کدامیک شعر.

فصل دهم

نو آوری و سنت گرائی

گفتیم بنیاد شعر و هنر برابداع و نوآوری استوار است و تقلید و تکرار از دشمنان بی‌چون و چرای هنرند و دیدیم که «ژرار دو نروال» شاعر فرانسوی دراین‌باره گفته است: «نخستین کسی که روی معشوق را به‌گل تشبیه کرد شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بیشعور بود».

پژوهشهای زبانشناسی نیز این امر را در شرایطی تأیید می‌کند. به‌این معنی که برطبق نظریه خبر و اطلاع[1] هرچه تکرار و کثرت استعمال سخنی بیشتر باشد رسائی و ارزش خبری آن ضعیفتر می‌شود. (به کتاب مسائل زبانشناسی نوین، ص ۱۱۷ نوشته دکترباطنی‌و به‌کتاب: Eléments de Linguistique Générale تألیف آندره مارتینه (A.Martinet) ص ۱۸۷، چاپ سوم، سال ۱۹۶۳ نگاه‌کنید).

اما نوآوری در هنر نیز شرایطی دارد که اگر عملی نشود هنر و شعر زیبا و دلنشین نخواهد شد. بنابراین تشبیه و استعاره و شکلهای ادبی نیز از این قانون عام زبان پیروی می‌کنند یعنی تکرار و ابتذال اثر موجب کاهش رسائی و تقلیل زیبائی آن‌می‌شود.

در هنر صریح و روشن یکی از شرایط اینست که ابداع و بدعت نباید مغایر با زیبائی و دلنشینی باشد و یا سبب پیچیدگی و غرابت و نامفهومی و ابهام شود. اما در هر حال هر هنر بدیعی تا حدی غرابت و نامأنوسی هم ایجاد می‌کند به‌همین سبب مردم در برابر بسیاری از نوآوریها مقاومت می‌ورزند و تا مدتی‌آنرا نمی‌فهمند

1. Information

و نمی‌پذیرند. البته هنر و شعر نو که پای‌بند زیبائی و صراحت نیست تابع این ضوابط هم نیست و حکم دیگری دارد و نوآوری در آن تابع ضوابط و معیارهای دیگریست که من از آن بی‌اطلاعم و این معیارها باید بعد از این بوجود آیند.

دیگر اینکه نوآوری را نباید با **نوبازی** و نونمائی اشتباه کرد زیرا نوآوری ابداعیست که براساس تأمل و تعمق و مطالعه بسیار در هنر گذشته و سنتی صورت می‌گیرد و کار اشخاص پرمایه و عمیق است، کار کسانیست که امروز بیشتر در کشورهای پیشرفته زندگی می‌کنند ولی نوبازی و نونمائی مرضی است ناشی از جاه‌طلبی وبیمایگی و بیشتر مخصوص مردم بی‌اطلاع و کم‌سواد وتازه بدوران رسیده است و شیوهٔ کسانی است که درکشورها و محیط‌های عقب‌افتاده به‌زندگی ادامه می‌دهند.

بسیاری از نوشته‌هائی که امروز به‌نام شعر نو چاپ می‌شوند نه شعرند و نه نو بلکه هذیانهائی هستندکه ظاهراً نوبنظر می‌رسند ولی درواقع بهیچوجه تازگی ندارند زیرا تقلیدی خام و جاه‌طلبانه‌اند از شعر نو اروپای غربی که تازه مورد قبول تمام سخن‌سنجان و همه مردم جهان نیست و هنوز جای خود را در تمام دنیا باز نکرده است. اینان حتی آنچه را که از آن تقلید کرده‌اند نفهمیده‌اند و اطلاع عمیقی هم دربارهٔ آن ندارند. آری تقلید می‌کنند بدون آنکه نوشته آنها حتی ترجمه یا اقتباسی از اشعار نو اروپائی باشد و بدون آنکه اصلا شعرهای نو اروپائی را درك کرده باشند.

دیگر اینکه برای آنکه نوآوری و ابداع در شعر و هنر سبب مشکلاتی که گفتیم نشود باید باسنت‌گرائی توأم باشد؛ یعنی شکل و بیان و موضوع شعر و هنر نو باید با سنتهای هنری و شعری هر ملتی رابطه داشته باشد و بیکبار از آنها نگسلد. به‌عبارت دیگر هنر و شعر نو ضمن آنکه باید بدیع و تازه باشد باید درعین حال ادامه شعر و هنر سنتی گذشته نیز باشد، همانطورکه نوآوری سعدی و مولوی و حافظ و بهار و شاعران خوب نوپرداز چنین بوده است، همچنانکه کرنی و راسین و موسه و هوگو و بودلر و شکسپیر درضمن ابداع سنت را هم مراعات کرده‌اند.

در ایران هم‌چنانکه دیدیم اشعار آزادی که جائی برای خود باز کرده‌اند اصول سنتی ازجمله فصاحت وروشنی را رعایت نموده‌اند.

بنابراین وحدت و تعادل منطقی و معقول بین دو امر سنت‌گرائی و نوآوری

به‌عبارت دیگر وحدت و تعادل بین سنت و بدعت یکی از شرایط عمده نوآوریست و هیچ شاعر هنرمند بزرگی از این قانون سر باز نزده است. بیان ویلیام برایانت (۱۷۹٤-۱۸۷۸) شاعر و منتقد و روزنامه‌نویس امریکائی دربارهٔ تعادل بین سنت و بدعت بسیار دلکش است. او دراین زمینه چنین می‌نویسد:

«هرچند ابتکار مایهٔ اعجاب مردم در حق شاعر و موجب دوام و بقای شهرت او می‌شود اما البته نباید به‌خاطر نیل به‌تازگی و ابتکار شاعر خود را ناچار کند الفاظ و معانی غریب و نامأنوس بکار برد و هنر خود را فدای تازه‌جوئی سازد چرا که هنر شاعری در نزد هیچ قوم و ملتی یکباره بوجود نیامده است و تمام دقایق و رموز مربوط به کمال و زیبائی آن هرگز ساخته و پرداخته یک شاعر نیست بلکه شعر مثل هر هنری دیگر از سادگی به کمال رسیده است و آهسته و تدریجی پیشرفت کرده است.

قریحه شاعر هرقدر قوی و پرمایه باشد خواه‌ناخواه تا حدی مدیون مساعی دیگران که پیش از وی بوده‌اند خواهد بود و هرچند ممکن هست که وی چیز تازه‌ای در قلمرو ادبیات ابداع کند باز هرگز تمام آن چیز را خود وی اختراع نمی کند و بسا که پاره‌ای اجزاء آن را از دیگران اخذ و اقتباس می کند. **آفرینندهٔ صاحب قریحه هرقدر هم قوی و پرمایه باشد باز آنچه وی انجام می‌دهد هرگز به‌پای آنچه دیگران برای کار وی انجام داده‌اند نمی‌رسد** و گنجینه‌ای که وی کشف می کند کمتر ممکنست ارزش سرمایه‌ای را داشته باشد که در راه حصول کشف وی برای دستیابی وی برآن گنجینه صرف شده است. چنانکه شاعر امروزینه زبانی را بکار می‌برد که آن را البته شاعران پیشینه پیراسته‌اند و تهذیب و تصفیه کرده‌اند و تعبیرات و ترکیبات زیبا و خوش‌آهنگ بدان بخشیده‌اند. بعلاوه همواره امور و اسرار فنی را که به‌وسیلهٔ آن در اذهان خوانندگان خویش نفوذ می کند از همین پیشینیان می‌آموزد. حتی گاهی از معاصران خویش هم متأثر می‌شود و در همانجا که می‌خواهد چیزی بهتر و برتر از آثار آنها بیافریند ناچار به‌آنها مدیون می‌ماند و اگر هم آثار معاصران را نخواند باز بطور غیرمستقیم از عقاید و آراء آنها تأثیر می‌پذیرد و بدینگونه اندیشه وی رنگ اندیشه آنان را می گیرد و وی به‌هرحال در همان راه آنها گام برمی‌دارد و در راه خویش نیز ازآنها نیرو می گیرد. دراین‌صورت کیست که بتواند تقلید را به کلی طرد و نفی کند و از ابتکار بی‌غل وغش بلافد؟

تازه اگر شاعر و نویسنده‌ای از حاصل کار دیگران بهره‌ای نیابد و از آنچه دیگران پیش از وی بوجود آورده‌اند بیخبر باشد ممکن هست آنچه بوجود می‌آورد تاحد کافی ابداعی و ابتکاری باشد اما در این صورت که می‌تواند ادعا کند چنین اثری مورد توجه نیز خواهد شد.»[۱]

امروز گروهی متعصب و صاحب غرض **شعر نو** را فقط به‌نوشته‌های بی‌وزن و یا به‌آنهائی که وزن دارند اما مصراعهایشان مساوی نیست و احیاناً قافیه‌ای هم ندارند منحصر می‌کنند و موجب محدودیت شعر و نوآوری در آن می‌گردند و آزادی هنر و هنرمند و شاعر رااز او می‌گیرند و با این کار گناهی بخشایش‌ناپذیر مرتکب میشوند. اصولا دادن صفت «نو» و «کهنه» به‌شعر بهیچوجه درست نیست چه **هر شعری باید نو باشد و اگر شعری نو نباشد شعر نیست** زیرا دیدیم شعر هنر است و لازمهٔ هنر نیز بدعت و تازگیست و نوجوئی بهیچوجه محدود نیست. آری نوآوری به‌صورتهای متعدد و بیشماری درشعر جلوه‌گر می‌شود و مثلا در شعر فارسی می‌توان این اقسام را برای نوجوئی و نوآوری ذکر کرد:

۱ــ موضوع تازه ــ شعر اگر دارای موضوع یا مطلب تازه‌ای باشد که درآثار پیشینیان نبوده است آن شعر نو است مانند شعرهای سیاسی‌و اجتماعی و انتقادئی که بوسیله ادیب‌الممالک و بهار و فرخی یزدی و عشقی و شاعران بعداز مشروطیت سروده شده است یا اشعاز زنانه‌ای که بوسیله فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی گفته شده که پیش ازآن سابقه نداشته است.

۲ــ تکامل موضوعها و تصویرهای مکرر گذشتگان یعنی همان کاری که سعدی و حافظ و فردوسی کرده‌اند و ما نمونه‌هائی از آن را در همین کتاب در فصل تشبیه و استعاره آورده‌ایم.

۳ــ آوردن تصویرها و تشبیهات و آرایشهای تازه ادبی ــ مراد از تصویر، تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه است وغرض‌ازآرایشهای ادبی‌همان صنایع‌بدیعیست. اینک چند مثال از تشبیهات بدیع و شاعرانه:

پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال　　　یک‌شب ترا ز مرمر شعر آفریده‌ام

(نادرپور)

۱. نقل از نقد ادبی، ج۲، ص ۵۱۶و۵۱۷

خواب می‌بینم که مروارید ماه   می‌درخشد روی گردن‌بند تو

(فریدون مشیری)

برای دیدن مثالهای دیگر به‌صفحه ۶۳ نقد شعر فارسی‌نوشتهٔ نگارنده رجوع کنید.

۴ــ آوردن ردیفهای تازه ــ مانند کاری که مولوی و خاقانی کرده‌اند و ردیفهای بیسابقه در شعرخودآورده‌اند ازقبیل «برنتابد بیش از این»، «آن دل که بردی بازده»، «بی‌تو بسر نمی‌شود»، «تو مرو» و دهها مانند آن. اصولا شیوه بکاربردن ردیف و نوآوریهای مربوط به‌آن می‌تواند موضوع یک تحقیق دلکش ادبی واقع شود.

۵ــ لغت و ترکیب تازه ــ دیگر از عوامل تازگی شعر لغت و ترکیب تازه است. چه یکی از خدماتی که شاعران به‌زبان می‌کنند آفرینش لغات تازه است که موجب غنای زبان می‌گردد و بسیاری از واژه‌های زیبای ما زائیده طبع آفرینشگر و خلاق شاعرانست. از این قبیلند: افسونگر، دلکش، دلنواز، شورآفرین، دلبر، دلستان، خوشخرام، صنوبر خرام وغیره. شاعرانی که درقدیم دراین زمینه نوآوری کرده‌اند بسیارند و شاید در رأس آنها فردوسی و نظامی است و پس از آن نوبت به‌خاقانی می‌رسد از معاصران فریدون توللی در این کار تفنن بسیار دارد. این ترکیبات تازه از اوست: شادی کش، پنهان‌گریز، افسانه فام وغیره:

در آن آتشین صبح افسانه فام   فسونی دگر داشت اندام او

و مانند ترکیبات این اشعار ازکس دیگر:

سپیده سینهٔ من روزگار تارم بین   **ستاره دیدهٔ** من چشم اشکبارم‌بین

فسانه قامت من قصه غمم بشنو   **ترانه صحبت** من شعر آبدارم بین

شراره بوسهٔ من آه سرد من بنگر   **شکوفه خندهٔ** من گریه‌های زارم بین

۶ــ بیان تازه ــ گاهی شعر باآنکه دارای موضوع و لغات و تشبیهات تازه نیست با بیان تازه و نوی عرضه می‌گردد مانند ترکیب‌بند معروف وحشی بافقی (دوستان شرح پریشانی من گوش کنید). زیرا ترکیبات و تعبیرات و طرز جمله‌بندی در زبان به‌مرور زمان تغییر می‌کند و بیان موضوعات کهن با زبانی تازه خود نوعی نوآوریست. مثلا اگر کسی بتواند شعرهای بدیع کسائی مروزی یا خاقانی را دربارهٔ صبح به‌زبان امروزی درآورد نوآوری کرده و نوعی شعر نو سروده است. در اروپا

نیز شاعرانی که کارشان ترجمه و تبدیل اشعار کهن به‌زبانی نو بوده است کم نیستند. از آن جمله‌اند شاعران کلاسیک فرانسه که از یونانیان و رومیان الهام می‌گرفته و همان موضوعهای شعری یونان و روم باستان را به‌نظم درمی‌آورده‌اند یا فردوسی و فخرالدین گرگانی که داستانهای پهلوی و باستانی را به‌زبان فارسی دری ترجمه کرده‌اند.

شگفت اینجاست که امروز گروهی برعکس این کار را می کنند به‌این معنی که بسیاری از سنت‌گرایان و نوپردازان دامن اصطلاحات و الفاظ متروك و منسوخ را رها نکرده‌اند و آنها را در شعر خویش آورده‌اند و نام این نبش‌قبر ادبی را نوآوری گذاشته‌اند. نوپردازان این کار را برای تظاهر به‌سنت‌گرائی می کنند و کهن‌سرایان نیز علاوه براین این کهن پرستی دلگزای را نشانهٔ استادی خودمی‌دانند و نمونهٔ این لغات منسوخ درشعر امروز عبارتند از: ایدر، هماره، کشتن چراغ (به معنی خاموش کردن)، چونانکه و چنان (بمعنی مثل)، فرسپ، گردنای، بابزن، سرغوا:

می‌آیدم هماره زسوئی نهان بگـوش آوای ناشناس یکـی یـار ناشناس
(ازتوللی)

پیر ازکنـار گـور بپاخاست با چـراغ باد سحـر چراغ ورا کشت و آرمیـد
(ازنادرپور، کتاب چشمها ودستها، ص ۲۶)

شد آدمـی بسان مـرغ بـابـزن فـرسپ خـانه گشت گـردنای‌او
(بهار)

۷ــ بافت تازه ــ مراد از بافت تازه آنست که شعر دارای کلمات و تعبیرات و تصویرها و تشبیهاتی باشد که پیش از این درآثار دیگران نبوده است و این امـر سبب شود که هرکس شعر را ببیند به‌تازگی آن پی ببرد و بین آن و اشعارگذشتگان یا معاصران دیگر تفاوتی احساس کند مثلا در شعر و غـزل امروز معمولا نباید اصطلاحاتی مانند دلبر، دلکش، دلستان، گلچهر، پریچهر و غیره آورد مگر به‌مقدار کم زیرا این واژه‌ها دیگر تازگی ندارند و درقدیم فراوان بکار رفته‌اند.

تشبیهات و تعبیرات، از طرفی و بیان و ترکیبات ازطرف دیگرهمه ازعناصر بافت شعرند و بافت شعر به‌مجموعهٔ اینها اطلاق می‌شود و تفکیک بافت تازه از عناصر تازهٔ دیگر شعر کاردشواریست. اینک دو مثال برای شعر با بافت تازه:

میلغزد آن نگـاه شتابـان بـه‌چهره‌ام چـون بوسهٔ نسیم کـه بـر آب میدود
(سیمین بهبهانـی)

مـهتـاب در بلـور تنت آرمیـده است خـورشید گـرم در بـدنت آرمیده است

۸ــ دید تازه ــ یکی دیگر از عوامل تازگی شعر دید تازه شاعر است نسبت به‌جهان و امور آن. دید تازه با موضوع تازه رابطهٔ نزدیکی دارد بطوریکه نمی‌توان آن دو را ازهم جدا کرد و تفاوت آنها با هم اینست که دید کلی‌تر از موضوعست. نمونهٔ تفاوت دید تفاوتیست که شاعر متنعم سبک خراسانی و شاعر پاکباز سبک عراقی به‌زن و عشق دارند. آن یک چـون در ناز و نعمت غرقست و با سیم و زر و صله ممدوح می‌تواند زنان و کنیزکان متعددی بخرد و داشته باشد در عشق خـود هرگز آن سوز وگداز شاعر تهی‌دست و سوخته دل سبک عـرافی را نـدارد و اشعار عاشقانه‌اش آنقدر سوزناك نیست. بنابراین دید شاعر سبک عراقی و شاعر امروز نسبت به‌زن دید تازه ایست وهمچنین دید زنان شاعر امروز نسبت به‌زنان قدیم که مردان را با تعبیراتی که برای زنان وضع شده است وصف می‌کرده‌اند تفاوت دارد و نمونهٔ آن تفاوت دید سیمین و فروغ است نسبت به‌مـرد با دید رابعه بنت کعب.

همچنین تفاوت دید ابن معتز است که خلیفه بوده و غرق در ناز و نعمت با ابن رومی نسبت به‌ماه که معروفست.

۹ــ قالب تازه ــ یکی دیگر از نوآوریها آوردن قالب تازه است که امروز به‌شعر نو یا شعر آزاد معروفست.

ممکنست شعری از چند عنصر تازه بوجود آمده باشد مثلا هم دارای موضوع تازه باشد و هم دارای بیان و بافت تازه.

* * *

عواملی که ذکر کردیم تنها عوامل نوآوری در شعر نیستند. زیرا نوآوری حد و مرزی ندارد و ذهن خلاق شاعر می‌تواند به‌عناصر دیگری از ابداع ونوآوری دست یابد کـه تعیین و پیش‌بینی آنها غیرممکنست و آنچه آوردیم تنها نمونه هائی از نوجوئی و نوآوری بود.

از این بحث روشن می‌شود که کسانیکه نوآوری را منحصر به‌شکستن قالب و آوردن شکلهای «نو» می‌دانند متعصبانی جاه‌طلب و بیمایگانی بی‌اطلاع از نقد ادبی بیش نیستند. ضمناً باید دانست که شعر فارسی بواسطه وجود ۲۲ وزن عروضی

شاعر نیاز چندانی به‌شکستن قالب و اختراع وزن جدید ندارد و شاعر با استعداد می‌تواند اندیشه‌ها و افکار تازه خود را با قالبها و اوزان موجود نیز بیان نماید و دهها قسم نوآوری با همین قالبها داشته باشد و فقط وقتی قالب را باید بشکنند که ضرورتی هنری ایجاب کند و بس.

فصل دهم

نقد ناسالم و فریبکارانه

گفتیم ما نقد واقعی نداشته‌ایم زیرا این کار مستلزم داشتن سخن‌سنج مطلع و پرمایه و باانصاف و صاحب ذوقست که متأسفانه چنین کسی را نه در گذشته داشته‌ایم و نه در حال. البته یکی دوتن از معاصران از این حکم مستثنی هستند.

نقدهائی که امروز رایجست غالباً از چند اصل سرچشمه می‌گیرد، یکی از بی‌اطلاعی از نقد ادبی و نداشتن شرایط لازم برای نقد. دوم از تعصب و تندروی و افراط و داشتن نظریات یکطرفه و قاطع در مورد مسائل شعر و ادبیات. سوم ازجاه‌طلبی و غرض‌ورزی در نقد. زیرا هدف شبه‌ناقدان این نیست که صمیمیتی داشته باشند و خدمتی به‌ادبیات بکنندبلکه مقصودشان اینست که نام‌خود را در لیست شاعران و سخن‌سنجان بنویسند و بس وبرای این منظور به‌هر وسیله‌ای اعم از توطئه سکوت و تحریف ادبیات ایران و شیادی ادبی و ناسزا گفتن نیز دست می‌زنند.

دراین‌گونه نقدهای غرض‌آلود و ناسالم هم سنت‌گرایان سهم دارند و هم نوپردازان. با این تفاوت که تاچندی پیش سنت‌گرایان قوی بودند و با نقدهای بد حق نوپردازان را پایمال میکردند ولی حالا قضیه برعکس شده است واکنون این نوپردازان هستند که با نفوذ در جراید و رادیو و تلویزیون و حتی دردانشگاهها با رواج نقدهای ناسالم عرصه را برسنت‌گرایان تنگ کرده‌اند و به‌آنان ستم می‌کنند و از هیچگونه حمله و کارشکنی و تهمت و افترائی برضد شعر سنتی و شاعر سنت‌گرا خودداری نمی‌نمایند. درحالیکه به‌چنین نزاعی نیازی نیست زیرا به‌شهادت تاریخ ادبیات معاصر هم سنت‌گرایان شعر خوب دارند و می‌توانند به کار خود ادامه

دهند و هم نوپردازان. بنابراین بهتر است که هر دسته درپی کار خود باشد واز حمله به‌طرف مقابل و ایجاد **جنگ صلیبی ادبی** خودداری ورزد تا زمانه با نظر تیزبین خود بموقع سره را از ناسره و خوب را از بد تشخیص دهد. بهتر است به‌جای حمله به‌شعر سنتی یا شعر آزاد به‌شعر بد و شاعر بد حمله شود خواه این شعر بد درقالبهای آزاد باشد و خواه در قالبهای سنجیدهٔ قدیمی و بهتر است از شعر خوب حمایت و تشویق بعمل آید خواه این شعر سنتی باشد خواه آزاد.

شک نیست که نتیجهٔ نقد سالم و خوب هم چیزی جز این نیست. آری نقد درست هم شعر خوب سنتی را تأیید می کند و هم شعر ارزنده آزاد را و این نقد ناسالم و افراطی است که یکی از این دو شاخه ادبیات معاصر را ندیده می‌گیرد و به تخطئهٔ یکی از آن دو می‌پردازد.

شعر سنتی و آزاد معاصر دو بازوی ادب امروزند و هیچ ناقد و روزنامه‌نویسی نباید مسئولیت قطع کردن یکی از این دو بازو را به‌عهده گیرد و یا یکی از این دو سرچشمه فیاض را خشک کند و یا دربارهٔ اهمیت آن توطئهٔ سکوت نماید. آنها که چنین می کنند یا نادان و متعصبند یا خائن.

باری اینک ما اینجا جلوه‌هائی ازنقد بازاری‌وغرض آلود و بد را که از قدیم تا کنون در کشور ما رایج بوده است بازمی‌نمائیم:

بی‌توجهی به نوآوری- باوجود اهمیتی که ابداع و نوآوری در شعر دارد و باآنکه تقلید و تکرار ازعیبهای بزرگ شعر و هنر است سخن‌سنجان و بلاغت‌نویسان قدیم درکتب معانی و بیان و بدیع خود به‌این عامل انحطاط شعر و هنر کمتر اشاره کرده‌اند و نویسندگان این کتابها اگر هم دربارهٔ انتحال و سرقت شعر بحث‌نموده‌اند درعمل دزدیدن استعارات وتشبیهات ومضامین دیگران را برشاعران و شاعرنمایان عیب نگرفته‌اند و همین سهل‌انگاری باعث شده است که تصویرها و تعبیرات شعر فارسی به‌وضع دلازاری تقلید و تکرار گردد به‌طوریکه مثلا اگر صورت و سیرت معشوق غزلسرایان را از روی شعرشان نقاشی کنند تمام عین یکدیگر از آب درمی‌آیند زیرا همهٔ این معشوقان سرو قد، سیه چشم، سلسله‌مو، کمان ابرو، عاشق کش، جفاپیشه وبیوفا هستند. گویا شاعر «خلاق ومبتکر» حتی اگر چشم معشوقش کبود هم بوده ناچار برای حفظ سنت و پیروی از «مد شعری» آن را سیاه قلمداد می کرده است و باری تازگی و نوآوری اگرچه عوامل اصلی قوت و رسائی شعر و

ادبیاتست ولی در نقد شعر قدیم چندان مورد توجه نبوده است. البته در کتابهای بدیع صنعتی بنام ابداع یاحسن اختراع داریم ولی اولا معنی آن مبهم و کشدار است و ثانیاً درعمل مورد توجه شعرا نبوده است. مثلا کسانیکه از سعدی و حافظ تقلید می کنند پی‌نبرده‌اند که این کار بی‌هنری محض و انتحار ادبیست نه‌شاعری زیرا دیگر کسی نمی‌تواند درآن شیوه بپای آنان برسد.

در برابر این سنت‌گرائی و بی‌ابتکاری افراطی نوآوری افراطی هم داریم و آن اینست که شبه‌شاعران فقط شعر را این می‌دانند که قالبهای آن شکسته و مضامین آن گسسته باشد و شک نیست که این کار **نوبازی** است نه نوآوری.

شعر و هنر «مد روز» و عاری از هرگونه ابداع نیز نوعی تقلیدگرائی و مکرر-گوئیست واین قسم تکرار و تقلید و بی‌ابتکاری که‌حاصل آن بوجود آمدن کاریکاتور شعر است، در ادوار مختلف تاریخ ادبیات هر ملتی دیده می‌شود. به‌این معنی که وقتی شاعری نابغه مثل شکسپیر و سعدی و فردوسی و گوته پیدا می‌شود یا مکتبی ادبی به‌اوج خود می‌رسد صدها نیمه‌شاعر و ناشاعر به‌تقلید از آن می-پردازند و آن شیوه را به‌انحطاط و ابتذال می کشانند مانند شیوهٔ شعر کسانی که از فردوسی و نظامی و سعدی و صائب و نیما تقلید کرده‌اند. امروز هم دهها هزار تن به‌اصطلاح شاعر هستند که ادای شاعران بزرگ سنت‌گرا یا نوپرداز را درمی‌آورند و به‌این دلخوش کرده‌اند که شعر می‌گویند اما غافل از اینکه شعرشان زودتر از خودشان خواهدمرد زیرا جامعه‌ما به‌صد یا دویست هزار شاعر معاصرنیاز ندارد و چند شاعر معدود ولی توانا و چیره‌دست برای بیان شاعرانه نیازهای روحی مردم کفایت می کنند.

بنابراین شعر «مد روز» و بی‌ارزش گفتن و به‌صورت سیاهی لشکر شاعران مشهور و سبکهای ناشناخته شده درآمدن یکی از جریانهای عادی ادبیات در هر کشوریست.

نقد سست ـ علاوه برشعر سست و مدروز ما «نقد سست و مدروز» هم داریم. مثلا این روزها نقد از نظر بت‌پرستان نیما گرای منحصر است به‌مدح نیما و چند شاعر نوپرداز دیگر. به‌این‌مناسبت روزنامه‌های ما هم تنها نظر کسانی را دربارهٔ شعر چاپ می کنند که به‌مداحی و تملق از آن چند تن دست بزنند و جاه‌طلبان نیز برای چاپ شدن اسم و عکسشان در روزنامه برای شرکت در چنین نقدهای

دلخراش مدروزی با هم مسابقه میدهند تا جائیکه یکی از شاعـران سنت‌گرای معاصر که خود به‌سبک صائب ورهی و غیره شعر می‌گوید به‌پیروی از مد روز وبرای آنکه از قافله بت‌پرستان و تملق‌گویان عقب نماند به‌مدح همان چندنفری که روشی صددرصد مخالف خود او دارند دست زده بود و از کسانی بعنوان شاعر ستایش کرده بود که از دشمنان سوگند خورده شعر وی هستند. مثلا این شاعر محض نمونه حتی نام یک شاعر سنت‌گرای معاصر را در شمار شاعران امروز نبرده بود اما در مقابل از مدح نوپردازانی که در شاعری پایه ومایه‌ای ندارند خودداری نکرده بود. او همه نوپردازان را شاعر دلخواه خود معرفی نموده بود بدون آنکه نامی از بهار و ایرج و رهی ببرد.

سنت‌گرای دیگری چون این روزها در بین نوپردازان حمله به‌دکتر حمیدی وکوبیدن او سخت مد شده بود برای جلب رضایت آنان این شاعـر معاصر را هجو کرده و او را بباد حمله گرفته بود.

حمله به‌حمیدی و بهـار و ستایش مبالغه‌آمیز از نیما و چندتـن دیگـر یکی از جلوه‌های دلخراش نقد بازاری در روزگار ماست.

نفی شعر سنتی یا آزاد معاصر – گـروهی بر اثر تعصب یـا غـرض شعر سنتی یا آزاد معاصر را نفی می‌کنند و ما بـه‌این موضوع پیش از این اشاره کردیم در حالیکه این امر یعنی نفی شعر آزاد یا سنتی معاصر نفی واقعیت و حقیقت و انکار بدیهیاتست.

استبداد ادبی – امروز متعصبان تندرو به‌جای رواج آزادی و دمکراسی ادبی استبداد شعری را رواج می‌دهند و فقط از شیوه‌های افراطی و یک‌طرفه هواداری می‌کنند و با نفوذ در دستگاههای ارتباط جمعی جلو نشر اشعار و آثاری را که مخالف نظر آنانست می‌گیرند و با توطئهٔ سکوت و نوشتن فحش و ناسزا در جراید زبان سخن‌سنجان و انتقادگران واقعی را می‌بندند و با این کار مانع رشد نقد سالم و پیشرفت ادبیات می‌گردند واین کار امروزبیشتربوسیلهٔ نوپردازان افراطی‌صورت می‌گیرد. اینان تا جائی پیش می‌روند که فکر می‌کنند تعداد شاعران بزرگ گذشته وحال سه یا چهارتن بیش نیست (نیما، اخوان، شاملو و فروغ) وکسانی مانند بهار، پروین، ایرج، مشیری، توللی و نادرپور به‌نظر اینان درشمار شاعران واقعی نیستند.

تحجر و مطلق‌گرائی – از عیبهای بزرگ ایـن نـوع نقد مطلق‌گرائیست یعنی

اینکه ناقدنمایان تنها با معیارهای محدودی به‌نقد می‌پردازند و دامنهٔ شعر را از جهات مختلف محدود می‌کنند تا جائیکه بعضی نقد را بصورت آئین و مذهب درمی‌آورند و با قیام برضد آزادی ادبی و دست زدن به‌شیوه‌های بازاری، هم موضوع شعر را محدود می‌سازند و هم قالب آن را.

قالب را منحصر به‌قالبهای آزاد می‌دانند و معتقدند شعر حتماً باید در شکلهای آزاد باشد و یا حتی وزنی نداشته باشد و هرکس در قالبهای قدیم شعر بگوید یعنی در قالبهای سعدی و حافظ و مولوی و فردوسی مرتجع و کهنه‌پرست است و هیچ‌معلوم نیست سرودن شعر خوب در قالبهای زیبای قدیم چه زیانی به کسانی که شعر آزاد می‌گویند می‌رساند جز اینکه بگوئیم اینان با اینهمه سروصدا که دربارهٔ اهمیت شعر نو راه انداخته‌اند باز آن را شکننده و نوپا می‌دانند و باز به‌حقانیت آن اعتماد ندارند و باز فکر می‌کنند جای پایشان محکم نشده است و زمین زیر پایشان می‌لرزد. به این جهت به‌تخطئه وکوبیدن شعر سنتی معاصر که زمینهٔ محکم و استواری دارد دست می‌زنند زیرا می‌پندارند تنها با ازمیان رفتن شعر سنتی درحال و آینده می‌توانند به‌کار خود ادامه دهند چه اگر به‌شیوائی و زیبائی اشعار خویش اعتماد داشتند می‌توانستند بدون ترس شعر خود را بگویند و آن را تکامل دهند و ازشاعران سنت‌گرای امروز هم باکی نداشته باشند.

اینها از نظر موضوع نیز شعر را محدود می‌کنند و آن را منحصر به‌شعرمتعهد و اجتماعی می‌دانند درحالیکه شعر بیان همهٔ افکار و احساسات و عواطف آدمیست اعم از اجتماعی و شخصی. زیرا افکار و عواطف انسان که موضوع شعر و هنر است منحصر به‌احساسات اجتماعی نیست و بی‌شک آدمی از طبیعت و بهار نیز لذت می‌برد و از پیری و بیماری و مرگ در بیم وهراس است و برای معشوق یا فرزند یا دوست از دست‌رفته خود اشک می‌ریزد. بنابراین شاعرخوب کسی است که دیدی هرچه وسیعتر داشته باشد و بتواند همهٔ عواطف‌بشری را به شعر درآورد نه قسمت کوچکی از آن را. بیگمان شاعر می‌تواند دربارهٔ همه‌چیزشعر بگوید ازجمله دربارهٔ مسائل اجتماعی و انسانی. البته در این روزگار باید برای این‌گونه مسائل حق‌تقدم قائل شد ولی نمی‌توان سرودن شعر شخصی را گناه دانست و به‌شاعری که دربارهٔ این امر شعری می‌سراید عیب گرفت والا ادبیات غنائی جهان راکه چیزی جز ادبیات شخصی نیست باید سوزاند و بباد داد. باید بیشتر اشعار سعدی و مولوی و

حافظ را که دربارهٔ عشق و شوریدگی و پیری و ترس و عرفانست با آب شست و نابود کرد. کی‌گفته است که سرودن شعر دربارهٔ عشق و زن و فرزند و پیری و بهار و طبیعت گناه و جرمست؟! باری شعر غنائی و شخصی از قدیم بوده و امروز هم در همه جهان وجود دارد بخصوص که بعضی از عواطف انسان مانند وطن‌پرستی و عشق به‌خانواده جنبهٔ اجتماعی هم دارند.

شاعر امروز باید در انتخاب قالب و موضوع هرچه بیشتر آزاد باشد نه آنکه هرچه بیشتر محدود گردد و دست وپایش در پوست گردو قرار گیرد. او باید هم دربارهٔ مسائل اجتماعی شعر بگوید و هم در باب مسائل شخصی. هم باید قالبهای آزاد را آزمایش کند و هم قالبهای سنتی را همانطورکه بسیاری از شاعران معاصر مانند نیما و اخوان چنینند. هم عاشقانه گفته‌اند و هم شعر اجتماعی و فلسفی. هم درقالبهای قدیم شعر دارند و هم درقالبهای آزاد.

مبهم سرائی - از جلوه‌های مطلق‌گرائی و تحجر یکی اعتقاد تعصب‌آلود به‌شعر مبهم و بیان غیرمستقیم شعر و همچنین نفی شعر فصیح و روان و روشن است. نفی اینگونه اشعار یعنی نفی اشعار سوفوکل، ویرژیل، راسین، هوگو، فردوسی، سعدی، خیام و بیشتر شاعران بزرگ جهان در حالی‌که هم شعر مبهم خوب درجهان هست و هم شعر صریح و فصیح و عالی‌و لزومی ندارد که ما یکی ازاین دو را نفی کنیم.

شعر و شعار - اینان چنانکه دیدیم شعرهای خوب و روانی را که ازشدت روانی به‌صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند شعار میگویند نه‌شعر، آن هم شعاری که فاقد هرگونه ارزش هنری است یعنی بنظر آنان شعرهائی مانند «توانا بود هر که دانا بود»، «هرآنکس که دندان دهد نان دهد»، «عبادت بجز خدمت خلق نیست» شعارند. درحالیکه اینها در ابتدا شعرهائی ناب بوده‌اندکه بعداً بر اثر روانی و ایجازو زیبائی به‌صورت ضرب‌المثل وشعار درآمده‌اند و بیشک این اشعار باشعارهای سیاسی و روزنامه‌ای تفاوت فاحش دارند. اگر شعاری بد و غیر شاعرانه باشد شعار روزنامه‌ایست نه‌اشعار نابی‌که از شدت زیبائی به‌صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند. اگراین‌آثار را شعار بنامیم باید بپذیریم که بهترین اشعارفارسی همین شعارهاهستند. **بنابراین فرقست بین شعاری‌که در قالب نظم در می‌آید و ارزش چندانی ندارد با شعر نابی که تبدیل بشعار میشود**. وآنگهی تشخیص‌آنکه چه‌شعری هنرمندانه و زیباست

وکدام شعارآسا و بی‌ارزش است با ملت ایرانست نه با جاه‌طلبان صاحب غرض ریاکار و ملت ایران نیز سخنانی مانند «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» و«درکارخیر حاجت‌هیچ استخاره نیست» و«جوانست و جویای نام آمده است» و دهها نظیر آن را به‌عنوان شعر ناب پذیرفته است حالا اگر شاعرنمایان بی‌مایه خود را قیم ذوق ملت ایران می‌دانند بیشک به‌این ملت و به‌ذوق سلیم او و به‌کسانی مانند سعدی و فردوسی و حافظ اهانت می‌کنند.

مبالغه دربارهٔ شاعران ـ این شیوه هم درگذشته بوده است و هم درحال. تذکره‌نویسان قدیم به‌جای تحلیل و انتقاد صحیح شعر شاعران با عباراتی ناشیانه و تکلف‌آمیز و دور از واقع‌بینی شاعری فرودست و اندک‌مایه را به‌عرش اعلی میرسانده‌اند. مثلا توصیفی که رضاقلی‌خان هدایت در مجمع‌الفصحا از فتحعلی‌خان صبا کرده است، طوریست که او را شاعرتر از فردوسی نشان داده است. باری توصیف صاحبان تذکره‌ها ازشعرا بهیچوجه توصیف شعر آنها نبوده است بلکه عبارت بوده است از یک مشت تعارفات و جمله‌پردازیهائی که بیشتر براساس مناسبت لفظی با نام شاعر بر قلم تذکره‌نویس جاری شده است. مثلا عوفی دربارهٔ دقایقی مروزی چنین می‌نویسد: امام شمس دقایقی که دقایق سخنش از تاردق و داءدق باریکتر بود... (لباب‌الالباب، ج ۱، ص ۲۱۲، تصحیح براون) و دربارهٔ فردوسی می‌گوید: فردوسی که فردوس فصاحت را رضوان و دعوی بلاغت را برهان بود... (همان کتاب، ج دوم، ص ۳۲ و ۳۳). امروزکه تذکره‌نویسی به‌شیوه قدیم منسوخ شده است تذکره‌نویسان نوظهوری جانشین آنان گردیده‌اند. این تذکره‌نویسان «عصر جدید» نیز مانند تذکره‌نویسان زمان قدیم کارشان مبالغه و بکاربردن القاب‌اغراق‌آمیز دربارهٔ شاعران شعرآزاد است. درگذشتگان دربارهٔ اثیراخسیکتی و فتحعلی‌خان صبا و قاآنی مبالغه میکردند اینان دربارهٔ نیما و شاملو و فروغ. آنها به‌شاعران گذشته القابی میدادند ازقبیل شمس‌الشعرا و ستارهٔ قدر اول آسمان ادب اینان به شاعران و شاعرنمایان امروز لقبهائی میدهند مانند جاودانه مرد شعر معاصر، نیمای بزرگ، پدر شعر امروز و... اما نه آنها و نه‌اینها هیچکدام شعر شاعران دلخواه خود را تحلیل نکرده‌اند و چیزی به‌گنجینهٔ نقد ادبی نیفزوده‌اند.

باری نوپردازان و طرفداران شعر آزاد این روزها در نوشته‌های خود دونوع مبالغه می‌کنند یکی مبالغه دربارهٔ اهمیت شعر آزاد وکسانی که به‌این شیوه شعر

می‌گویند و دیگر مبالغه درگوییدن و بی‌اعتبار کردن شعر سنتی معاصر تا جائی که بعضی از آنها بعد از حافظ هیچ شاعر سنت‌گرائی را قبول ندارند.

لفاظی وسخنبازی ـ دیدیم که در گذشته و حال در نقد مبالغه و لفاظی می‌شده است. یکی از انواع نوظهور این امر موردیست که بت‌پرستان برای دفاع از شعر آزاد و حمله به‌شعر سنتی بکار می‌برند و در این‌باره سخنان مبالغه‌آمیز میگویند و برای این منظور اصطلاحات‌خاصی که غالباً ترجمه از زبانهای فرنگی است بکار می‌برند که گاهی خود معنی آنرا نمی‌دانند. از آن جمله است: رسالت اجتماعی، پیام شاعرانه، جوهرشعر، ذهنیت شاعر و غیره. علاوه بر این با بکاربردن اصطلاحاتی مانند جاودانه مرد شعر معاصر، شاعر حماسه‌آفرین معاصر، شاعر خوب زمان و غیره به‌نوعی‌دیگر از اغراق می‌پردازند. اینان طوری از جوهر شعر صحبت‌می‌کنند که‌گوئی این «جوهر فرد» تنها در انحصار آنانست و از دسترس هرکس دیگری خارج است. اینان وقتی نوشته‌ای از وزن و قافیه و زیبائی عاریست برای آنکه آن را شعر قالب بزنند میگویند وزن و قافیه ندارد اما دارای جوهر شعریست ولی معلوم نیست این **«جوهر شعر»** چیست که فقط نوبازان افراطی به‌راز آن پی برده‌اند و دیگران از آن بی‌خبرند. بیشک مراد اینان از جوهر شعر آن چیزیست که در اشعار مورد ستایش آنان اصلا وجود ندارد. مراد آنان بی‌هنری و نبودن وزن و قافیه و زیبائی در شعر است و بس وگرنه شاعرانی مانند فردوسی و سعدی و حافظ و خیام بیشتر از هرکس دیگری به‌راز این جوهر کیمیا اثر پی‌برده بودند و آن را با هنرمندی در آثار خود بکار گرفته‌اند و تنها این بیمایگان هستند که آنرا نمی‌شناسند و نمی‌دانند جوهر شعرچیست زیرا آنچه آنها به عنوان جوهر شعر عرضه می‌کنند جوهر ناشاعری و بی‌ذوقی است نه‌جوهر شعر چه‌اشعاری را دارای جوهر شعر معرفی میکنند که جز ناسازی و ناهم‌آهنگی ویژگی دیگری ندارند. شک نیست که جوهر شعر را در شعر حافظ و سعدی و پروین اعتصامی بیشتر میتوان دید تا در نوشته‌های بی‌وزن و قافیهٔ بی‌ذوقان کج‌سلیقه.

انتقادهای یک طرفه ـ دیگر از جلوه‌های تعصب‌آلودو ریاکارانه‌نوپردازان تندرو در نقد آنست که فقط از شاعران سنت‌گرا انتقاد می‌کنند و کار این انتقاد را هم به‌افراط می‌کشانند به‌طوریکه بسیاری از اشعار سعدی را هم شعر نمی‌دانند ولی همین کسانی که سعدی و فردوسی را به‌شاعری قبول ندارند و تنها بتهای شعر

آزاد را ابرمردان شعر می‌شمارند حتی کوچکترین انتقادی به شاعران و هذیان‌بافان موج نو نیز نمی‌کنند. گوئی شعر سنتی گذشته و حال، سراپا نقص و عیب است اگرچه متعلق به‌سعدی باشد و شعر آزاد سراپا حسن و امتیاز است اگرچه به‌بیمایه‌ترین و ضعیفترین نوبازان تعلق داشته باشد. البته بندرت از نوپردازان و شعر آزاد نیز انتقاد می‌شود ولی این امر کاملا استثنائیست. این شیوهٔ بی‌انصافانه حاکی از توطئهٔ عجیبی است که هواخواهان افراطی شعر نو و آزاد برضد حقیقت و نقد سالم کرده‌اند و نشانه آنست که این «ناقدان زبردست» با تمام اختلاف سلیقه‌ای که باهم دارند در یک چیز متحدند و آن توطئه برضد شاعران سنت‌گرا و شعر سنتی معاصر است. اینان همه به‌عضویت «حزب شعر نو» درآمده‌اند و در «دسته‌بندیهای شاعرانه»‌ای شرکت دارند که دارای شگردها و تاکتیک‌های حساب‌شدهٔ خاصی است.

یکی از جنبه‌های نقد یک طرفه معاصر این است که سنت‌گرایان و نوپردازان هنگام انتقاد از یکدیگر بدترین اشعار هم را پیدا می‌کنند و مورد حمله قرارمی‌دهند. در این جدال بدترین و مبتذل‌ترین غزلهای معاصر و نامناسبترین و گنگ‌ترین و بی‌معنی‌ترین اشعار آزاد مورد ایراد قرار می‌گیرد. در حالیکه اشعار سنتی و آزاد همه یکسان و یکدرجه نیستند و درمیان آنها هم شعر خوب دیده می‌شود و هم شعر بد. بیشک بین دماوند بهار و عقاب خانلری و موسای پروین و امواج سند حمیدی با غزلهای درجه دهم فلان ناشاعر تفاوت فاحشی وجود دارد. همچنین میان اشعار لطیف نادرپور و اخوان و فروغ و آثار هذیان‌آلود جاه‌طلبان تفاوت از زمین تا آسمانست. اگر بخواهیم شعر سنتی یا آزاد را درست ارزیابی نمائیم باید از همه نوع آن برگزینیم و به‌قطعات بد آن اکتفا نکنیم وگرنه سنجش ما دقیق و داوری ما منصفانه نخواهد بود.

در شعر نو نیز اشعار روان و عاشقانه و غنائی مشیری و نادرپور و فروغ و گلچین گیلانی با شعرهای اجتماعی اخوان وکسرائی و زهری تفاوت دارند و اینها همه با هذیانها و آثار ضعیف بعضی از مدعیان شاعری متفاوت است. متأسفانه یکی از جنبه‌های مبالغه‌آمیز و ریاکارانه نقد نوپردازان افراطی این است که همه این جلوه‌های متنوع را یکسان می‌پندارند و وقتی کسی به‌شعرهای بد آزاد حملهٔ می‌کند بجای پذیرفتن انتقاد به‌عناد وجدال با انتقادگر برمیخیزند و به‌شرح اهمیت

شعر آزاد بطور کلی دست می‌زنند و برای دفاع از آثار بد شعر آزاد از شعرهای خوب آن مثال می‌آورند و بدها را زیر پوشش خوبها پنهان می‌کنند در حالیکه کسی به‌آثار خوب شعر آزاد ایراد و انتقادی ندارد و اگر انتقادی هست به‌آثار ضعیف و بد آن است. البته بعضی از سنت‌گرایان نیز چنین حالتی به‌خود میگیرند.

از ایرادهای یک طرفه‌ای که به‌شعر سنتی می‌گیرند صورتگرائی آن است. آنان گذشتگـــان را به‌صورت‌گرائی و قافیه‌بازی و صنعت‌پردازی متهم می‌کنند درحالیکه خود نیز اسیر نوعی دیگر از صورتگرائیند. از آن جمله است اصرار در شکستن قالب آن هم صرفاً برای پیروی از مد روز بدون آنکه این کار هیچ ضرورتی داشته باشد و بی‌آنکه معنائی تازه چنین کاری را لازم جلوه دهد.

یکی از جلوه‌های آشکار صورتگرائی این گروه اصرار در بیان مبهمست. باری اگر گذشتگان درآوردن ردالعجز الی‌الصدر اصرار داشته‌اند اینان نیز در شکستن قالب و بیان نامفهوم و پیچیده پافشاری می‌کنند. بعضی از گذشتگان بیمار ساختن ماده تاریخ و لغز و معما بوده‌اند و بعضی‌از نوپردازان نیز دیوانهٔ آوردن «و او» در اول مصراعها و به‌هم زدن زیبائی شعرند.

تندروان از عیبهای شعر آزاد هیچ‌سخنی بمیان نمی‌آورند. اینان به‌انجمنهای ادبی و شعرهای مبتذلی که در آن خوانده می‌شود حمله‌ور می‌شوند اما به‌انجمنهای جدید ادبی یعنی جلسات شب شعر که به‌مراتب از انجمنهای کارکذا مبتذل‌ترند هیچ اعتراضی ندارند بلکه ازآن با آب‌وتاب و بعنوان پدیده‌ای مترقی و نوظهورو «مافوق مدرن» یاد می‌کنند در حالیکه هر دو سر و ته یک کرباسند با این تفاوت که انجمنهای ادبی غالباً پناهگـــاه فسیلهای کهنه و جلسات شب شعر پاطوق فسیلهای نو است.

برخی از نوپردازان بسیاری از مسائلی را که طرحشان در نقد شعر لازمست نادیده می‌انگارند و چنانکه اشاره کردیم تنها عدهٔ معدودی از معیارهای نقد را بکار می‌گیرند و آنها را هم بیغرضانه و با بی‌نظری بکار نمی‌برند و آنچه نیز طرح مـی‌کنند غـالباً تحریف شده و انحرافیست. مثلا اینان تکلیف الفاظ، ساختمان دستوری، زیبائی و فصاحت را در شعر روشن نمی‌کنند و بطوریکه غیرمستقیم از گفته‌هایشان برمی‌آید با رعایت بسیاری از این مسائل مخالفند و مراعات قواعد معانی و بیان و فصاحت و شیوائی و زیبائی شعر را لازم نمی‌دانند.

آئین‌نامه برای شاعری - یکی از مظاهر مطلق‌گرائی و تحجر در نقد شعر تهیه طرح و الگو و آئین‌نامه برای سرودن شعر است به‌این معنی که هر شاعر و سخن‌سنجی میکوشد شاعران را به‌همان راهی که خود میخواهد سوق دهد و راهنمائی کند و به‌عبارت دیگر او آئین‌نامه‌ها و نسخه‌هائی برای سرودن شعر می‌نویسد که باید سرمشق همهٔ شاعران باشد و هیچکس را یارای سرپیچی از آن نباشد.

این نوع قواعد و منشورها و آئین‌نامه‌های شعری اگرچه‌گاهی مفید وموجب تکامل و پیشرفت شعر و نقد شعر است اما در بسیاری‌از موارد دست وپاگیر و مانع ابتکار و ابداع و موجب تقلید و ابتذال است زیرا شاعر نابغهٔ سنت‌شکن نمی‌تواند پای‌بند هیچ قانون و قاعده و آئین‌نامه‌ای باشد و چنین شاعرانی ضمن آنکه قواعد وسنن شعری را مراعات می‌کنند در صورت لزوم آن را درهم میریزند. مثلا نظامی عروضی از آنهائی بوده است که با دیدی محدود برای شعر و شاعری قواعد و آئین‌نامه‌هائی وضع کرده است که پیش از آنکه بکار همهٔ شاعران آید تنها به‌درد مدیحه‌سرایان و تملق‌گویان مقلد می‌خورد. شمس قیس و شرف‌الدین رامی هم بنوشتن چنین آئین‌نامه‌هائی دست زده‌اند. آئین‌نامه‌هائی هم در بیست سال اخیر برای شعر آزاد نوشته شده و فریدون توللی[1] و نیما[2] و اخوان ثالث[3] و نادرپور و دکتر خانلری نیز قواعدی برای ساختن شعر نو وضع کرده‌اند که اگرچه حاوی انتقادهای مفیدی از شاعران گذشته‌گراست اما هریک از آنها مانند هر آئین‌نامهٔ هنری دیگری مایهٔ رکود شعر نیز هستند و هیچیک از آنها خالی از عیب و نقص نمی‌باشند و هیچکدام به‌تنهائی نمی‌تواند راهنمای شاعر باشد. این آئین‌نامه‌ها تنها می‌توانند سرمشق شاعران مقلد و بی‌ابتکار باشند. بهمین دلیل است که ما در نقد خود سرپیچی هرچه بیشتر شاعر را از این آئین‌نامه‌های کهنه و نو به‌شاعران توصیه می‌کنیم زیرا هرکدام از اینها زنجیرهائی هستند که دست‌وپای شاعر را می‌بندند و مانع ابداع او میشوند.

ناگفته نماند که قواعد نقد ادبی و عروض و بلاغت خودبخود درحکم چنین آئین‌نامه‌هائیست که گاهی موجب درجازدن شاعر می‌شود. بنابراین اگرچه مطالعهٔ

۱. مقدمهٔ کتاب رها ۲. «حرفهای همسایه» و «ارزش احساسات».

۳. «ذهنیت وعینیت در شعر»، «بدعتها وبدایع نیما».

قواعد نقد ادبی برای شاعر کاری لازمست اما نه تا جائی که بصورت قوانین متحجر و آئین‌نامه در آید و راه نوآوری و ابداع را سد کند.

تحریف تاریخ ادبیات ایران ـ از جنبه‌های ناسالم نقد امروز یکی تحریف تاریخ ادبیات ایران بوسیلهٔ بعضی از نوبازان افراطی صاحب‌غرض است. دیدیم این جماعت شاعران سنت‌گرا را بدون مروت و انصاف می‌کوبند. برای بهترین شاعران، برای آنهائیکه شعرشان در نهایت فصاحت و زیبائی است پرونده‌سازی می‌کنند. دیدیم که سعدی و فردوسی را که متعهدترین شاعران گذشته ما هستند شاعر نمی‌دانند و اشعار میهنی و اجتماعی آنها را شعار می‌شمارند. علاوه‌براین سعدی را که بوستان و گلستانش بهترین نمونهٔ ادبیات اجتماعی و انتقادی ایرانست مردی سازشکار و ترسو و ابن‌الوقت قلمداد می‌کنند و به‌دروغ می‌گویند او از برابر مغولان گریخته است و به کشورهای بیگانه پناه برده است درحالیکه وی هنگام حمله مغول کودک بوده و قدرت فرار کردن نداشته است و سیر و سفر او در ایام جوانی بهیچوجه به‌صورت فرار از پیش سپاهیان آن قوم نبوده است. آنها فراموش می‌کنند که سعدی که به‌انکیانو عامل مغولان شجاعانه چنین خطاب می‌کند:

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی زنهار بدمکن که نکرده است‌عاقلی

نمی‌تواند سازشکار باشد.

سبب کینه‌توزی شبه شاعران آوازه‌جو و جاه‌طلب نسبت به‌سعدی و فردوسی وپرونده‌سازی برای آن دو شاعر بزرگ فصاحت بی‌مثل و مانند آنهاست. این کینه حسدآلود برای آنست که هیچ کسی در ایران شیواتر و فصیح‌تر از این دو شاعر شعر نسروده است. برای آنست که اشعار میهنی و متعهد فردوسی و شعرهای انتقادی وسیاسی و اجتماعی و بشردوستانهٔ سعدی مشت مدعیان تعهد و رسالت اجتماعی را بازمی‌کند و آبروی هذیانهای آنها را می‌برد. بنابراین برای نام‌آور شدن باید به‌این دو نابغهٔ شعر فارسی تاخت و باید آنها را ناظم و ابن‌الوقت خواند نه شاعر خوب. باید شعرشان راشعار نامید نه شعر. آری‌باید برای آنها پرونده لاابالیگری وبی‌دردی ساخت.

اما عجیب اینجاست همان کسانی که سعدی و فردوسی را می‌کوبند دربارهٔ حافظ و مولوی که پایگاهی درحد آن دو شاعر دارند مبالغه می‌کنند و آن دو را به‌عرش اعلی می‌رسانند و حتی عیبهای شعر و فکرشان را حسن می‌شمارند یا ندیده

می‌گیرند. حافظ را شاعری متعهد و اجتماعی قلمداد می‌کنند که بهیچوجه چنین نیست و اهمیت حافظ بهیچ رو در اشعار اجتماعی او نیست بلکه ارزش او بواسطهٔ اندیشه‌های رندانه و فلسفی و قلندری اوست. حافظ خود را رند و قلندر[۱] می‌نامد اما آنها که حافظ را بهتر از خود او می‌شناسند کاسه گرمتر از آش می‌شوند و او را شاعر متعهد و انقلابی و اجتماعی می‌دانند. غافل از آنکه این حافظ انقلابی و متعهد تمام امیران و وزیران همزمان خود را مدح کرده است و حتی به‌روایتی از تیمور دعوت کرده است که به‌فارس بیاید[۲] و «آنجا را آزاد کند». آری او شاه‌شیخ ابواسحق اینجو، شاه‌شجاع، شاه‌یحیی، شاه منصور، حاجی قوام، قوام‌الدین صاحب عیار، جلال‌الدین تورانشاه، احمدشیخ اویس حسن ایلکانی و دهها مانند آنها را ستوده است[۳] و بیشتر اشعار او در وصف رندی و عرفان و شراب و عشق است نه دربارهٔ مسائل اجتماعی. به‌همین سبب عبدالحسین زرین‌کوب غزل او را بحق «سرود عشق و شراب» نامیده است[۴] و کسروی نیز که به‌فردوسی ارادت می‌ورزد حافظ را بسبب همین افکار و شیوهٔ زندگیش بدآموز و روسیاه می‌خواند. تنها در شعر حافظ یک رسالت‌وتعهد اجتماعی دیده می‌شود وآن حمله بیرحمانه به‌ریاکارانست‌وبس.

اما ارادت دشمنان شعر فصیح به‌حافظ به‌دو سبب است یکی تظاهر به سنت‌گرائی زیرا اینان متهمند که سواد ادبی ندارند و با سنت قطع رابطه کرده‌اند بنابراین با هواداری از حافظ می‌خواهند این اتهام را از خود دفع کنند. اینان می‌خواهند بگویند که از شعر سنتی هم نگسسته‌اند و به‌این جهت حافظ و مولوی را ریاکارانه و با بیمیلی تمام ستایش و مدح می‌کنند درحالیکه کوچکترین اعتقادی به‌این دو نابغه شعر نیز ندارند و بعداً نیز به‌حساب این دو هم خواهند رسید.

دیگر به‌این سبب است که اینان نوشته‌هائی مبهم و هذیان‌وار می‌نویسند که عقل جن هم به‌آن قد نمی‌دهد آنگاه برای تبرئه خود مدعی می‌شوند که شعر

۱. قصر فردوس بـه پاداش عمل می بخشند
سوی رنـدان قلندر بـه ره آورد سفر
ما که رندیم و گـدا دیر مغان ما را بس
دلـق بسطامی و سجادهٔ طـامات بـریم

۲. خیزتا خاطر بدان ترك سمرقندی دهیم
کـز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی

۳. اینك چند بیت از اشعار ستایشگرانه حافظ که در حافظهٔ منست:
دارای جهان نصرت دیـن خسرو کامل
یحیی بـن مظفـر ملك عـالـم و عـادل
احمد الله علـی معـدلـة السلطـانـی
احمـد شیـخ اویس حسن ایـلکانـی
نکته‌دانی بذله گوچون حافظ شیرین‌سخن
بخشش آموزی‌جهان افروزچون حاجی قوام

۴. با کاروان حله، ص ۲۸۱.

حافظ هم مبهم است و بنابراین ادعا می‌نمایند که ابهام برای شعر امری لازمست همانطور که شعر حافظ هم ابهام‌دارد. غافل از آنکه بیشتر اشعار خواجه فصیح و روشن است و تنها مقدار کمی از شعرهای او اندکی ابهام دارد و محتاج به کمی تأمل است اما این ابهام تا درجه‌ای نیست که عبارت قابل فهم نباشد و ابهام حافظ ابهامیست هنرمندانه و زیبا نه ابهامی بی‌معنی و هذیان‌آسا. آری بین ابهام حافظ و ابهام اینان تفاوت از زمین تا آسمانست.

سبب تجلیل بیمایگان عوامفریب از مولوی نیز اینست که آن شاعر بزرگ چندبار به‌قافیه اندیشی و اوزان عروضی و وزن تاخته است. مثلا گفته است: مفتعلن مفتعلن کشت مرا. یا فرموده است:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

غافل از آنکه مولوی عملا بیش از هرکس دیگری قافیه را مراعات کرده است. او نه‌تنها قافیه‌ها را درشعر خویش رعایت‌نموده بلکه دربسیاری از غزلیاتش در هر بیتی سه سجع نیز آورده است یا به‌اصطلاح اهل بدیع صنعت تسمیط را بکار برده است. مانند آوردن «جان» و «جانان» و «مستان» در این بیت:

باید که جمله جان شوی تا لایق جانان شوی
گر تو سوی مستان شوی مستانه شو مستانه شو

باری برخلاف تصور نوبازان و فریبکاران ادبی شیوهٔ شعر حافظ و مولوی نه‌تنها تأییدگر نثرهای غلط و نوشته‌های بی‌معنی آوازه‌جویانی نیست که فکرمی کنند این خزعبلات شعر است بلکه درست مغایر روش این مردمفریبانست. مولوی و حافظ شعرشان دراوج شیوائی و زیبائیست و نوشته‌های اینان در نهایت سستی و دلازاری. مولوی و حافظ کجا وبیهنران جاه‌طلب زمان ما کجا؟

آری از کارهای ریاکارانه شبه شاعران آن است که کارخود را باهنرمندانی مانند حافظ و مولوی مقایسه می‌کنند و چنانکه دیدیم به‌مدح و ستایش این بزرگان می‌پردازند درحالیکه نه‌کوچکترین اعتقادی به‌اینان دارند و نه‌کار این شیادان هیچگونه شباهتی باکار حافظ ومولوی دارد وستایش این بیمایگان جاه‌طلب از حافظ و مولوی توهین به‌آن دو شاعر بزرگ آسمانیست و در حکم ستایش آن دیوانه کارکذاست از افلاطون.

یکی از این‌آوازه‌جویان برای تظاهر به‌دوستی حافظ بعضی از اشعار آن مرد

بزرگ را برروی نوار خوانده است و یا از آن صفحه پر کرده است و برای به‌ثبوت رساندن ارادت بیشترخود به‌حافظ‌دیوان اورا به‌طبع هم رسانده ورسوائیها وافتضاحاتی ببار آورده است که آن سرش ناپیداست. او با این کار خود روح خواجهٔ بزرگ و رند شیراز را سخت آزرده و دردمند ساخته است.

تحریف نظر اروپائیان - از مظاهر ریاکارانه و سفسطه‌آمیز نقد آوازه‌جویان یکی تحریف نظریات ناقدان و شاعران اروپائی مانند سارتر و الیوت است. اینان قواعدی که آنها برای نقد شعر شاعران بزرگ و نویسندگان اروپائی نوشته‌اند برای توجیه و درست نشان دادن یاوه‌های شاعر نمایان اینجا بکار می‌گیرند. یعنی برای توجیه نوشتهٔ کسانیکه کوچکترین آشنائی با نظریات ادبی سارتر و الیوت ندارند. غافل ازآنکه با تحریف نظریات سخن‌شناسان غربی نمی‌توان هذیانها و نوشته‌های بی‌ارزش و نثرهای غلط را بنام شعر به‌مردم این سرزمین جازد. اگر سارترمیدانست که بیمایگان و شیادان ادبی عقاید او را درخدمت آثار سست و بی‌ارزش خواهند گرفت بیگمان ازنویسندگی و نقادی دست می‌کشید و سر باز می‌زد و بکنار می‌رفت. او بیشک چنین ننگی را پذیرا نمی‌شد.

گاهی در نقد دغلبازی و بیشرمی به‌جائی می‌رسد که «ناقد زبردست و دانشمند» نظریات سخن‌سنجان غربی را بنام خود قالب می‌زند. فی‌المثل یکی از «شاعران بزرگ معاصر» که به‌یاری مجلات و روزنامه‌ها و بیمایگان غیر معتدل به‌شهرتی غیرقابل تصور رسیده است نظر معروف ارسطو و بیکن را که «هنرعبارتست از طبیعت به‌اضافه انسان» بنام خود جازده و به‌جای اینکه بگوید ارسطو یا بیکن چنین گفته است می‌گوید من می‌گویم: «هنر عبارتست ازطبیعت به‌اضافه انسان».

گذشته‌گرائی و نوبازی - از جنبه‌های افراطی نقد یکی گذشته‌گرائی و دیگر نوبازی و غرب زدگیست. گذشته‌گرائی بوسیلهٔ کهن‌سرایان افراطی صورت می‌گیرد زیرا بعضی از اینان هیچگونه اعتقادی به‌تحول قالب و صورت و معنای شعر ندارند و باز در قرن بیستم همان مضامین گذشته راکه دورانشان سپری شده در شعر می‌آورند. مضامینی ازقبیل دانهٔ خال ولب لعل وقد سرو و غنچه دهان یا دیگر موضوعاتی که با زمانه ما سازگاری ندارند. بعضی از شاعران در زبان شعر نیز گذشته‌گرا و کهن‌پرستند و باز همان ساختمانهای دستوری و لغات متروك گذشته را بکار می‌برند. لغاتی مانند چونانکه، هماره، چکاد و ساختمانهای دستورئی مثل

«به راهی در»، «نمی‌خواهند پاسخ گفت» و «دید نتواند» بجای «نمی‌خواهند پاسخ بگویند» و «نمی‌تواند ببیند». امروز این گونه کهن‌پرستیها در شعر شاعران نوپرداز هم بسیار دیده می‌شود که بهرحال شایسته نیست.

نوبازی و غرب‌زدگی درست نقطهٔ مقابل کهن‌پرستی و گذشته‌گرائیست که بیشتر در شعر نو و آزاددیده می‌شود زیرا فرقست بین نوآوری و ابداع که کار شاعران راستین و مبتکر و شیوهٔ عالمان پرمایه است با نوبازی و نونمائی که کار تقلیدگران و مردمان سطحی و کم‌سواد و نیمه‌عالمست. نوبازی و نوتمائی از نشانه‌های عقب‌ماندگی فکری و اجتماعی و تازه بدوران رسیدگیست و همچنین از نشانه‌های کشورهای واپس‌مانده است. کسانی که دربارهٔ شعر و علم و تمدن به‌جای نوآوری به‌نونمائی و نوبازی دست می‌زنند معمولا در این کشورها هستند. اینان چون از لحاظ فکری و اجتماعی عقب افتاده‌اند و پایه و مایه‌ای برای ابداع و نوآوری واقعی ندارند فقط تظاهر به‌نوآوری می‌کنند زیرا نوآوری واقعی کاریست دشوار و مستلزم صبر و حوصله و مطالعهٔ عمیق و محیط اجتماعی مناسب است که در کشور-های عقب‌مانده کمتر به‌چشم می‌خورد. به‌این سبب در این کشورها به‌جای شاعر و عالم و فیلسوف واقعی شبه‌شاعر و نیمه عالم و فیلسوف‌نما دیده می‌شود که کارشان تقلید شکسته بسته وظاهری و سطحی از کارهای اصیل دیگرانست.

شعر آزاد و نو مخصوص غربست و در کشور ما دارای آن اصالتی که در آن سامانست نیست و در نتیجه در اینجا به‌صورت سطحی و کم عمق جلوه می‌کند و از نوآوری و ابداع غالباً تنها برچسب «نو» را برخود دارد.

بنابراین در شاعری و نقد هم باید بکوشیم تا نوآوری حقیقی باشیم نه نونمائی سطحی و قشری و تقلیدگر از شاعرهای غربی. زیرا نوآوری واقعی برای پیشرفت علم و هنر و شعر بسیار لازمست و موجب تحول و رهائی از رکود است در حالی که نوبازی خود نوع تازه‌ای از رکود و تحجر و درجا زدن است. البته نوبازی و نونمائی گاهی مقدمه‌ایست برای نوآوری حقیقی.

نقد غیرمستقیم ــ دیگر از جلوه‌های ناسالم نقد، نقد غیرمستقیم است که خود اقسامی دارد از قبیل توطئه سکوت و تصرف سنگرهای مطبوعاتی و وسایل ارتباط-جمعی و سپس پخش آثار یکدسته خاص و جلوگیری از پخش آثار دسته‌های دیگر.

دیگر طرز چاپ کردن مجموعه‌های شعر است. تصرف سنگرهای دستگاههای

ارتباط جمعی از قبیل مجله‌ها و روزنامه‌ها از جلوه‌های ناجوانمردانه نقد ناسالمست بطوریکه گاهی این مراجع تبدیل به‌آشیانهٔ متعصبان و جاه‌طلبان ادبی می‌گردد و فریبکاران از آنجا به‌وسایل مختلف به‌گمراه کردن جوانان و مردم این سرزمین دربارهٔ شعر می‌پردازند.

اولا از این سنگرها غالباً شعر آزاد چاپ و پخش می‌شود و اگر هم شعری سنتی عرضه گردد ارزش چندانی ندارد زیرا یا «اثر طبع وقاد» خود نوبازان یادوستان آنهاست و یا شعر شاعری سنت‌گراست که خود را به‌دامان نوسرایان انداخته و بمداحی و تملق از آنان دست یازیده است.

ثانیاً دائم از این سنگرهای خطرناك دربارهٔ شعر آزاد مبالغه می‌کنند و به صورتهای گوناگون به‌تخطئه شاعران خوب سنت‌گرای معاصر می‌پردازند و ازجمله دربارهٔ اینها به‌توطئه سکوت دست می‌زنند.

ثالثاً اگر کسی کوچکترین انتقادی از بتهای شعر آزاد بکند صدها جوان بی‌مایه و متعصب و بت‌پرست و دهها فسیل نو برای کوبیدنش و فحش دادن به‌او قلم به‌دست می‌گیرند و به‌عنوان اهانت به‌ساحت مقدس «شعر امروز ایران» و به‌جرم بی‌احترامی به‌آستانهٔ «پدر شعر نو» یا «جاودانه مرد شعر معاصر» بلائی به‌روز او می‌آورند و چنان قلم او را می‌شکنند و زبان او را می‌برند که آن سرش ناپیداست. نتیجهٔ این کار استقرار هرچه بیشتر استبداد شوم ادبیست برسراپای مطبوعات و وسایل جمعی یعنی صحنه‌ای که هر روز شاهد آن هستیم.

یکی از جلوه‌های نقد ناسالم **توطئهٔ سکوت** دربارهٔ بسیاری از شاعران خوب امروز و سکوت درباره شعر طنزآلود است که به‌آن اشاره کردیم. اینك چند نکته دیگر در این باره:

۱ ـ ایجاد محیط مصنوعی ـ یکی ازاقسام نقد شعر موذیانه و غیرمستقیم ایجاد محیط مصنوعی برای کوبیدن شاعران سنت‌گرا و دلسرد کردن آنهاست و این امر از راه شیادیها و نقدهای غرض‌آلود و جوان فریبی و تصرف سنگرهای وسایل ارتباط‌جمعی صورت گرفته است و در نتیجه محیطی بوجود آمده است که ظاهر بینان می‌پندارند دوران شعر سنتی سپری شده است و دیگر کسی نمی‌تواند به‌این شیوه شعر خوبی بگوید زیرا سرودن شعر سنتی یا دفاع از آن مواجه با فحش و ناسزا و یا توطئهٔ سکوت بوسیلهٔ مطبوعات و وسایل ارتباط جمعی می‌شود.

۲ - چاپ مجموعه‌های شعر - دیگر از اقسام نقد غیرمستقیم طرز چاپ مجموعه های شعر است. به‌این معنی که نوبازان در مجموعه های شعر خود فقط اشعار شکسته قالب و آزاد را چاپ می کنند بطوری که حتی یک قطعه شعر سنتی معاصر در آن دیده نمی‌شود و این به‌آن معنی است که در زمان ما حتی یک غزل یا یک قصیده یا مثنوی خوب وجود ندارد. این به‌آن معنی است که نسل شعر سنتی برافتاده است. این به‌آن معنی است که ایرج و بهار و پروین و رهی معیری و عشقی و ادیب‌الممالک و اشرف‌الدین حسینی شاعر نیستند و قبای شعر معاصر تنها برتن چند هذیان‌باف مبهم‌گو دوخته شده است. یکی از این نوبازان که‌ظاهراً سمت رسمی ادبی والائی هم دارد دغلبازی ادبی را به‌جائی رسانیده‌که حتی جرأت نکرده است نام خود را برپشت جنگ اشعاری که برای نان قرض دادن گردآورده است بگذارد و برای ریاکاری وجوانفریبی اسم مستعار «هرمز خبیر» را برروی کتاب خود نوشته است و در آن به‌مدح وستایش دوستان خویش پرداخته است. باری جائی که شیادان و دغلبازان ادبی دکاندار شعر و ادب گردند وای به‌حال ادبیات وشعر:

هرکه را راهبر زغن باشد گذر او به مرغزن باشد

این شیوه نشان می‌دهد که تعصب نوپردازان بمراتب بیشتراز کهن‌سرایانست زیرا دستهٔ اخیر در جنگهائی که ترتیب می‌دهند آثار خوب شعر آزاد را نیز درج می کنند میگوئید نه به‌قندپارسی تألیف دکتر مصفا و آشنائی با ادبیات و دامنی گل گردآوردهٔ استادان دانشگاه تهران نگاه کنید. به‌همین‌سبب است‌که لبهٔ تیز حمله ما متوجه این گروهست وگرنه ما با سنت‌گرایان افراطی نیز مخالفیم.

نامگذاری ریاکارانه - دیگر از ریاکاریها و شگردهای فریبکارانه نوبازان برای مبالغه دربارهٔ اهمیت شعر آزاد دادن نامهای گزافه‌آمیز و غیرواقعی به‌شعر آزاد است به‌این معنی که این نوع اشعار را «شعر نو» یا «شعر امروز» می‌نامند درحالیکه نام واقعی و مناسب آنها «شعر آزاد» یا «شعر شکسته قالب» است زیرا مهمترین خاصیت این اشعار که از مصراعهای کوتاه و بلند بوجود آمده‌اندشکستگی و آزادی قالب آنهاست نه نو بودنشان و اطلاق شعر نو یا شعر امروز به این آثار تنها برای تخطئهٔ شعر سنتی وکهن و به‌منظور فریب جوانانست زیرا شعر اگر واقعاً شعر باشد نو هم هست همانطورکه شعر حافظ وسعدی و بهار و پروین هم نو است و همچنین تمام شعرهای معاصر مانند اشعار بهار و پروین و ایرج شعر امروزند و

نوی و امروزی بودن اختصاص به‌شعرهای آزاد ندارد آری لافزنان و شبروان ادبی به‌این سبب به کارهای خود شعر نو یا شعر امروز می‌گویند که جوانان را بفریبند و به‌آنان بگویند شعر ما شعر امروز و شعر نو است و شعر بهار وپروین شعر دیروز و کهنه است در حالیکه آفتاب را بگل نمی‌توان پوشید و جوانان کتاب خوانده را با این تقلبها نمی‌توان فریفت و جوانان بیسواد و بی‌مطالعه هم اگر از راه بدرروند هیچ جای نگرانی نیست زیرا مستحق آنند و باید غرامت جهل و بیمایگی خود را بپردازند.

تفسیر غلط قانون تحول - دیگر از ادعاهای دغلبازانه شبه ناقدان تفسیر غلط و سفسطه‌آمیز قانون تحول است. اینان می‌گویند هرچیز کهنی جای خود را به نو می‌دهد پس «قالبهای کهن شعر فارسی» نیز به«قالبهای نو» بدل می‌شوند. اما این بیان جز تفسیری قشری و غلط از قانون تحول نیست زیرا از قانون ازلی و ابدی تحول نمی‌توان نتایج ضد علمی گرفت فی‌المثل به‌استناد این قانون نمی‌توان معتقد شد که مردی یک ساعت بعد زن می‌شود و انسانی لحظه‌ای بعد سوسک می‌گردد زیرا قانون تحول هم حساب و کتاب و میزان و معیاری دارد. وانگهی چنانکه گفتیم دربارهٔ نامگذاری شعر سفسطه شده است به‌این معنی که شعر آزاد را شعر نو یا شعر امروز نامیده‌اند تا قانون تحول را غلط و بدتفسیر کنند و نتیجه بگیرند که شعر کهن تبدیل به‌شعر نو می‌شود. با این کار سفسطه‌گران نوبازی را به‌جای نوآوری قالب می‌زنند و شعر نونما را به‌جای شعر نو واقعی و شعر امروزین به‌خورد مردم می‌دهند.

یکی از دلایلی که بت‌پرستان برای سپری شدن دوران قالبهای قدیم می‌آورند اینست که می‌گویند بعد از بهار و پروین و ایرج و چند تن دیگر که درگذشته‌اند دیگر شاعر بزرگ و خوب سنت‌گرائی بوجود نیامده است یعنی مثلا سعدی و حافظی ظهور نکرده است غافل از آنکه سعدی وحافظ همیشه‌ظهور نمی‌کنند همانطورکه نیما هم حافظ نیست. شاعر نابغه یا خوب علف خرس نیست که هر لحظه و هر ثانیه از زمین سبز شود. ما در طی ۱۱ قرن ادبیات خود تنها ٤ شاعر نابغه داشته‌ایم و گاهی چند قرن طول می‌کشد تا شاعر خوب و بزرگی پدیدار شود همانطورکه بین فردوسی و سعدی سه قرن فاصله افتاد و بین حافظ و بهار شش‌قرن زمان بود:

عمرها باید که تا یک کودکی از روی طبع
عالمی گردد نکو یا شاعری شیرین سخن
(سنائی)

به‌علاوه مگر در بین نوپردازان هر سال و هر ماه و هرلحظه نابغه‌ای ظهور می کند که سنت گرایان در این کار جامانده باشند. سفسطهٔ دیگر آنکه بعضی از نوپردازان از این هم فراتر می‌روند و می‌گویند پس از حافظ دیگر شاعر سنت‌گرای خوبی بوجود نیامده است و شعر بیشتر سنت‌گرایان پس از حافظ ارزشی ندارد. البته می‌توان پذیرفت که بعداز حافظ شاعر نابغه‌ای‌نظیر او بوجود نیامده وهمچنین می‌توان قبول کرد که بعداز حافظ بسیاری ازکسانیکه نام شاعربرخود نهاده‌اند شاعر نیستند یا در شاعری ضعیفند ولی قابل قبول نیست که بگوئیم بعد از خواجه هیچ شاعر خوبی بوجود نیامده است یاهیچ شعر سنتی دلپذیری‌دراین فاصله سروده نشده است زیرا این دیگر مبالغه و افراط و غرض‌ورزیست چه بعد از حافظ لااقل چند شاعر خوب درجهٔ دوم بوجود آمده‌اند. از این‌قبیلند: جامی، نظیری نیشابوری، صائب، وحشی، کلیم، ایرج، بهار، پروین اعتصامی، حمیدی، فروغی بسطامی، رهی معیری و برخی دیگر. از طرفی بسیاری از شاعران درجه دوم و سوم هر کدام چند شعر خوب دارند مانند ترجیع‌بند هاتف و بعضی از آثار نشاط و سروش وقاآنی که در آن میان ترجیع‌بندهاتف وترکیب‌بند معروف وحشی و دماوند بهار و موسای پروین و امواج سند حمیدی از شعرهای ناب فارسی بشمار می‌روند. مگر تاچه اندازه می‌توان دروغ گفت و تعصب ورزید و حقایق را وارونه جلوه داد.

گذشته از این اگر فرض کنیم که بعد از حافظ هیچ شعر سنتی خوبی بوجود نیامده و هیچ قطعه‌ای که بتواند با آثار سعدی و خیام برابری کند سروده نشده است باید این حکم را شامل شعر آزاد و نو هم بکنیم زیرا در شعر آزاد و نو هم اثری که بتواند با آثار فردوسی و سعدی و حافظ و مولوی برابری کند بوجود نیامده است مگر اینکه بخواهیم باز دربارهٔ شاعران نوپرداز مبالغه نمائیم و به‌زور به‌مغز مردم فرو کنیم که آنان یا همپایهٔ شاعران بزرگ یاد شده‌اند و یا برتر از آنها که البته این ادعا بیشرمی بسیار می‌خواهد که در بعضی از متعصبان هست زیرا بسیاری از دغلبازان ادبی از گفتن چنین دروغی هم باك ندارند چه غرض آنها رسیدن به شهرت و آب ونان و ثروتست نه خدمت کردن به‌شعر و ادب ایران و سرودن اشعار

خوب.

باری گفتن این سخن که بعد از حافظ شعر سنتی خوبی سروده نشده حاوی دو دروغ بزرگ و ریاکارانه است یکی آنکه شعرهای آزادی بوجود آمده است که همپایهٔ شعر حافظ و مولوی است دیگر آنکه شاهکارهای شعر سنتی که بعد از حافظ بوجود آمده است ناچیز و بی‌ارزش است و این هم نوع دیگری از مبالغه دربارهٔ اهمیت شعر آزاد و بی‌ارزشی شعر سنتی معاصر است و البته گفتن چنین دروغهائی درحد همه‌کس نیست فقط از عهده «ابر مردان نقد شعر معاصر» و دار و دسته «دانشمند» آنها برمی‌آید وبس وگرنه یک سخن‌شناس باانصاف و دلسوز هرگز چنین گزافه هائی نمی‌گوید و چنین ژاژهائی نمی‌خاید و چنین لافهائی نمی‌زند.

اینک دلایلی دیگر که نظریهٔ «افراطی سپری شدن دوران قالبهای کهن» را رد می‌کند:

۱ــ این گونه قالبها از دیرباز تاکنون بار انواع و اقسام مضامین و معانی را اعم از فلسفی و اخلاقی و عرفانی و اجتماعی و سیاسی تحمل کرده وسربلند بیرون آمده‌اند و هرکس در این زمینه استعدادی داشته در شاعری نیز کامیاب بوده است بنابراین این قالبها امروز هم دلیلی نیست که نتواند از عهده‌کشیدن بار مضامین و معانی جدید برآیند. راستی مگر چه روی داده است که قالبهائی که هزاران سال اصالت و استحکام خود را در بیان انواع مضامین شعری نشان داده‌اند اکنون از این کار عاجز باشند. باری هیچکس نمی‌تواند منکر شود که قالبهای تازهٔ شعر موجب توانگری و غنای گنجینهٔ ادبیات فارسی و مایهٔ بسط و توسعهٔ آنست ولی پذیرفتن این حقیقت بهیچوجه دلیل بی‌ارزشی و بیفایدگی قالبهای قدیم نیست. بعبارت دیگر هیچ دلیلی در دست نداریم که بگوئیم چون اینها تازه پیدا شده‌اند پس دوران قالبهای قدیم پایان یافته است زیرا این بدان معنی است که پدری وقتی نوزاد تازه‌ای پیدا کرد فرزند برومند پیشین خود را نابود کند.

۲ــ پیدا شدن اشعاری بدیع با مضامینی لطیف و نو در همان قالبهای کهن ثابت می‌کند که دوران این قالبها به‌هیچ وجه سپری نشده است و بعضی از اشعار بهار و پروین اعتصامی و پژمان و توللی و سیمین بهبهانی خود دلیل بارزی براین امر است. بنابراین سستی و ابتذال بعضی از شبه شعرهای کهن قالب گناه وزن و قافیه و ردیف نیست بلکه گناه بی‌هنری و سست نظمی کسانی است که بزور

می‌خواهند نام شاعر برخود نهند، کسانیکه از قدیم تا کنون شعر بدگفته‌اند و حافظ دربارهٔ آنان چنین سروده است:

حسد چه‌می‌بری ای‌سست نظم برحافظ   قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است

باری آنچه در شعر ناپسند است تقلید کورکورانه و تکرار مضامین و تعبیرات کهن است نـه التزام وزن و قافیه و مصراعهای مساوی و ردیف. زیرا اصل در شعر شیوهٔ بیان و مضمون و بافت است نه قالب همانطورکه برای رد قالبهای نو نادیده‌گرفتن آثار زیبای این نوع شعر و استناد به‌نمونه‌های سست آن از قبیل «جیغ بنفش» و «هذیان سبز» و «شنبه‌سوراخ» ناپسند است توسل جستن به‌آثار مبتذل شعر سنتی نیز برای طرد آن دور از انصاف است.

۳— تازه اگر امروز هم برفرض محال هیچ شاعر چیره دستی پیدا نشودکه بتواند در قالبهای قدیم شعر بدیع و زیبا بسراید این امر بهیچوجه دلیل آن نیست که در آینده هـم چنین باشد مگرکار تعصب را به‌غیبگوئی برای آیندگان نیز بکشانیم.

٤— نکته دیگری‌که یادآوری آن مناسب است اینست‌که متعصبان‌گاهی چنان راه افراط می‌پویندکه نظم و قالبهای سنجیده قدیم را گناهی برای شعر و شاعری می‌شمارند. در این صورت گناهکارترین شاعران فردوسی است که به‌نظم خود چنین افتخارکرده است:

پی افکندم از نظم کاخی بلند   که از باد و باران نیابد گزند

٥— دیگر آنکه شعر سخن موزون و زیباست و وزن و قافیه و ردیف و مصراعهای مساوی، نیز از عوامل زیبائیست. پس ما چرا بیائیم آنچه موجب زیباتر شدن شعر است بدور بریزیم. البته ما از وزن و قافیه و ردیف تنها به‌این دلیل دفاع نمی‌کنیم‌که میراث ادبی ماست زیرا ما نباید کهن‌پرست باشیم بلکه بیشتر به‌این جهت از آن هواخواهی می‌نمائیم‌که از عوامل زیبائی و تأثیرکلام است. چون شعر سخن مؤثر و زیباست و ما باید از هر عاملی در زیباترکردن آن خواه نو و خواه‌کهنه بهره برگیریم بیگمان از دو شعر که هر دو از لحاظ مضمون و بافت و ادراك و تشبیهات تازه در شرایط مساوی باشند آن‌که به‌زیور قافیه و ردیف و مصراعهای مساوی آراسته باشد زیباتر است و انکار این امر انکار زیبائی و هنر و انکار بدیهیات است. البته ناگفته نماندکه مقید شدن به‌ردیف و قافیه ممکن است

شاعر بی‌استعداد و بی‌هنر را به‌منجلاب ابتذال و تقلیدو تکرار بکشاند امابرای شاعر مستعد چنین نیست.

ندیده‌گرفتن‌نظریات اهل‌فن- یکی از معایب نقد بت‌پرستان و افراطیان سنت‌گرا و نوپرداز اینست که به‌اظهار نظرهای اهل فن و ناقدان انگشت شمار واقعی وقعی نمی‌گذارند و به‌جای چاپ و پخش نظریات استادان و متخصصان کارکرده در روزنامه‌ها و وسایل ارتباط جمعی عقاید خام و افراطی بیمایگان را پخش می‌کنند. آری این دستگاهها که همواره به‌دنبال مطالب «مد روز» می‌روند غالباً نظرمتعصبان و صاحب غرضان را عرضه می‌کنند و به‌خورد مردم می‌دهند نه عقیده صاحب‌نظران و بیغرضان را. زیرا نظر آنان با فحش و جاروجنجال توأمست و بیشتر باب دندان «روزنامه‌خوانان» است و از طرفی این مطالب سطحی و آسانند و دارای برچسب «نو» نیز هستند درحالی‌که نوشتهٔ اهل‌فن عمیق و دشوار و فاقد فحش و ناسزاست به‌این سبب مد روز نیست. علاوه برمطالعات مفیدی‌که ایرانیان دربارهٔ شعر معاصر کرده‌اند یکی از منابع خوب تحقیق دربارهٔ ادبیات معاصر ما نوشته‌های پژوهشگران بیگانه‌ایست‌که دراین زمینه تتبع کرده‌اند یعنی نوشتهٔ دهها انگلیسی و فرانسوی و روسی ولهستانی و هندئی‌است‌که دربارهٔشعرما تحقیق نموده‌اند. البته اینان چون ایرانی نیستند ممکن است درفهم معنی شعر فارسی ضعفی داشته باشند و گاهی از درك زیبائیها و ریزه‌کاریهای آن عاجز باشند اما چند مزیت برما ایرانیان دارند که کارشان را ارزنده می‌کند: یکی آنکه بیغرضند و تعصبی به‌هیچ دسته‌ای ازشاعران ندارند زیرا مدعی شاعری نیستند‌که از روی‌غرض به‌عنوان نقدشعر رقبای‌خود را تخطئه‌کنند. به‌همین سبب اینان هم به‌بهار و پروین و ایرج ارج می‌نهند و هم به‌نیما و اخوان و فروغ. دیگر اینکه مجهز به‌سلاح نقد ادبی و ادبیات غربند وغالباً ما نیستیم. اینان اگر زیبائی شعر فارسی را خوب تشخیص ندهند مضامین آن را خوب می‌توانند تحلیل نمایند.

ازکسانیکه دربارهٔ ادبیات فارسی معاصر ما پژوهش کرده‌اند ادوارد براون انگلیسی و پروفسور ماخالسکی لهستانی هستند‌که آخری مقالات بسیاری دراین‌باره نوشته است. برای دیدن نام کسانیکه دراین زمینه کتاب و مقاله نوشته‌اند به‌کتاب «کتاب‌شناسی ایران» تألیف دکتر ماهیار نوابی نگاه‌کنید. شاید کتابها و مقالاتی که در این زمینه نوشته شده از صد متجاوز باشد و هیچ معلوم نیست کسانی که

مدعی نقد شعر معاصرند بدون خواندن این آثار به‌چه حقی دربارهٔ‌شعر این زمان اظهار-
نظر می‌کنند آن‌هم با تعصب و قاطعیت جز اینکه بگوئیم اینان از آئین تحقیق و از
شیوهٔ درست نقد ادبی بیخبرند و با این کار ثابت می‌کنند قصدشان نقد صحیح نیست
بلکه تنها هدف و غرضشان مبالغه دربارهٔ شعر خود و فحش دادن و تاختن به‌رقبا و
حریفانست.

نداشتن جهان‌بینی درست درنقد ـ یکی از شرایط نقد خوب آنست که متکی
به‌یکی از مکاتب فلسفی معتبر و پیشرو جهان باشد درحالیکه شبه‌شاعران و ناقد-
نمایان ما چنین نمی‌کنند. آنها در نقد فلسفه‌ای ندارند و یا اصلا فلاسفهٔ بزرگ
جهان را نمی‌شناسند چون دچار تعصب و بت‌پرستی هستند و چون هدفشان بیشتر
آوازه‌جوئی و صورتگرائیست. آنها به‌معنی و محتوای شعر چندان توجهی ندارند و
چون عاشق و فریفته شعر خود هستند نه دوستدار ادبیات و نقد واقعی نمی‌توانند
به‌نقدی عمیق که متکی به‌فلسفه‌ای درست است دست زنند. نداشتن جهان‌بینی
ادبی و بی‌توجهی به‌فلسفهٔ صحیح درنقد این نارسائیها را به‌بار آورده است:

می‌پندارند شعر و هنر نو و نقد ادبی اروپای غربی مورد تأیید تمام هنرمندان
و شاعران و نقادان جهانست و می‌انگارند این راه امروز تنها راه صحیح شاعری و
نقد در عالمست. می‌پندارند مکاتبی مانند فوتوریسم، سمبولیسم (رمزگرائی)،
پوچ‌گرائی، سوررئالیسم (فراواقع‌گرائی) و ایماژیسم (تصویرگرائی) مترقی‌ترین
شیوه‌های شاعری و نویسندگی است و باید در ایران نیز به‌عنوان تنها روش شعر
و نویسندگی رواج یابد درحالیکه گروه کثیری ازناقدان و شاعران و نویسندگان
جهان این نوع ادبیات را ضد اجتماعی و مضر می‌دانند و نام آنرا ادبیات واخوردگی
نامیده‌اند.

کسانیکه خود را طرفدار شعر و ادبیات اجتماعی و متعهد معرفی می‌کنند
براثر بی‌اطلاعی سبکها و مکاتبی را برای خود برمی‌گزینند که برای بیان این نوع
شعر متناسب نیست مثلا سبکهای رمزگرائی (سمبولیسم) و فراواقع‌گرائی (سور-
رئالیسم) و ابهام‌گرائی را برای شعر خود انتخاب می‌کنند درحالیکه غافلند از
آنکه مکتب مناسب برای شعر اجتماعی و متعهد مکتب واقع‌گرائی (رئالیسم)
است که صراحت آن موجب می‌شود معنی شعر و ادبیات روشن باشد و در نتیجه
درمردم تأثیر بیشتر کند وآنان را به‌جنبش درآورد. درصورتی که شعر اجتماعی اگر

مبهم و نامفهوم و مرموز باشد تأثیری در مردم نمی‌کند و اکثریت چیزی از آن نمی‌فهمند مگر آنکه دیگران آن را تفسیر کنند.

بی‌توجهی به‌کیفیت و زیبائی شعر ـ مهمترین معیار شعر خوب زیبائی و دلنشینی و تأثیر آنست. لااقل برای شعرهای سنتی ما و دنیا چنین است. گروهی بدون آگاهی از تاریخ ادبیات و نقد شعر بهانه‌هائی برای حمله به‌شعر سنتی یا آزاد می‌آورند که تنها نشانهٔ ناآگاهی و تعصب آنانست. مثلا می‌گویند چرا شعر وزن و قافیه و ردیف دارد و چون چنین است پس جدول کلمات متقاطعست یا چرا شعر در قالبهای آزاد است یا چرا شاعر در حال بیخودی و ناهشیاری شعر خود را نسروده و یا چرا در شعر خود دستکاری کرده است غافل از آنکه این عوامل گاهی ممکنست موجب انحطاط شعر باشد اما همیشه چنین نیست و هر شعر وزن و قافیه‌داری جدول کلمات متقاطع نیست همانطور که شعر فردوسی و سعدی و حافظ و مولوی و هوگو با داشتن وزن و قافیه چنین نیست آنها نه‌تنها جدول کلمات نیستند بلکه ازشاهکارهای شعر جهان نیز بشمار می‌روند.

دستکاری و تجدید نظر در الفاظ شعر نیز همیشه بد نیست زیرا حافظ و صائب و نیما و بسیاری دیگر هم در شعر خود دست‌برده‌اند و غالباً آن را بهتر کرده‌اند.

همه شاعران نیزهمیشه شعرخود را درحالت ناهشیاری نگفته‌اند وکسانی مانند فردوسی و سعدی طبق برنامه و نقشه آثاری مانند شاهنامه و بوستان را بوجود آورده‌اند.

باری اصلا ما به‌اینکه شعر در چه شرایطی و با چه وسایلی و به‌چه سبکی سروده شده است چه کاری داریم به ما چه‌مربوطست که شعر قافیه سنتی دارد یا نه؟ به‌ما چه که قالبش آزاد است یا سنجیده؟ ما چه کار داریم که شاعر در شعرخود دست برده است یا خیر؟ به‌ما چه که شعر درحال هشیاری سروده شده است یا ناهشیاری؟ ما تنها باید ببینیم آیا شعر خوب ساخته شده است یا بد. شعر اگر خوب و زیبا و هنرمندانه است که‌این حرفها همه بهانه است‌و باطل‌و اگر هم بد است در هر شرایطی و با هر وسیله‌ای و به‌هرسبکی‌و در هر قالبی که‌باشد بد است.

صورت‌گرائی ـ دیگر ازمعایب نقدشعر افراط در صورت گرائیست(فرمالیسم) زیرا در شعر خوب هم صورت شعر شرط است و هم معنی آن و زیبائی از ترکیب

هم‌آهنگ و متناسب صورت و معنی بدست می‌آید درحالی که بعضی از سخن‌سنجان مانند شمس قیس رازی به‌شاعران سفارش می کنند که شاعر قبل از سرودن شعر باید سیاهه‌ای از قافیه‌ها تهیه کند و آنگاه به‌سرودن شعر بپردازد. اینک عین فرمان شمس قیس در این باره:

«چون شاعر ابتداء شعری کند و آغاز نظمی نهد نخست نثر آن را پیش‌خاطر آورد و معانی آن برصحیفهٔ دل نگارد و الفاظی لایق آن معانی ترتیب دهد و وزنی موافق آن شعر اختیار کند و از قوافی آنچه ممکن گردد و خاطر بدان مسامحت کند بر ورقی نویسد و هرچه از آن سهل و درست باشد و در آن وزن جای گیرد و متمکن آید انتخاب کند و شایگان و معمول را بدان راه ندهد و در نظم ابیات به‌سیاقت سخن و ترتیب معانی‌التفات ننماید تا جملهٔ قصیده را برسبیل مسوده تعلیق زند و کیف ما اتفق بگوید.» (المعجم، ص ۳۲۸، چاپ‌خاور، ۱۳۱٤ شمسی، تصحیح مدرس رضوی و قزوینی).

صورت‌گرائی امروز در بین هواخواهان شعر آزاد بخصوص در میان پیروان افراطی آن بیشتر رایج است.

آنها معتقدند که شعر بدیع و تازه آنست که اولا در قالبهای شکسته و آزاد باشد نه‌در قالبهای سنتی و سنجیده ثانیاً بعضی از آنان عقیده دارند که شیوهٔ بیان شاعر باید غیرمستقیم و مبهم باشد نه‌واضح و آشکار بنابراین آنها به‌دو اصل صوری شعر بیشتر اهمیت می‌دهند تا به‌محتوی و معنای آن و در نتیجه برای اشعار و افکار آزادیخواهانه و اجتماعی که در دوران بعد از مشروطیت در قالبهای سنتی و کهن عرضه شده است ارجی قائل نیستند و به‌این سبب اشعار بهار یا پروین اعتصامی و نسیم شمال به‌نظر آنان جلوه‌ای ندارد هرچند اینگونه شعرها لبریز ازافکار اجتماعی و انسانی جدید باشد.

سنت‌گرائی دروغینـ گفتیم که از دغلبازیها و ریاکاریهای ادبی نوپردازان افراطی اینست که وقتی که به‌علت مخالفت با شعر سنتی معاصر مورد حمله قرار می‌گیرند و به‌قطع ارتباط با گذشته متهم می‌شوند ریاکارانه خود را هواخواه حافظ و مولوی و احیاناً سعدی قلمداد می کنند و به‌خیال خویش خود را طرفدار سنت نشان می‌دهند اما از آن طرف انواع و اقسام اتهامات را به‌شعر سنتی معاصر وارد می کنند و آن را بی‌ارزش جلوه می‌دهند و این نشان میدهد که طرفداری از حافظ

و مولوی تنها تظاهریست به‌سنت‌گرائی و دستاویزیست برای حمله به‌شعر سنتی معاصر والا اگر اینان واقعاً به‌شعر سنتی علاقه داشتند ادبیات سنتی معاصر را با اینهمه آثار خوبش، آثاری از قبیل شعرهای ایرج و بهار و پروین و اشرف‌الدین حسینی و عشقی تخطئه نمی‌کردند. عجیب است از یک طرف با عناوین مختلف به‌شعر سنتی معاصر و به‌شاعران سنت‌گرای خوب امروز نظیر آنانکه نامشان را بردیم حمله میکنند و از طرف دیگر خود را عاشق و دلباختهٔ حافظ و مولوی نشان می‌دهند. حساب آنها در این ریاکاری درست است زیرا حافظ و سعدی دارای چنان عظمتی هستند که نمی‌توان به‌هیچوجه تخطئه و نفیشان کرد چه‌تخطئهٔ آنان موجب بدنامی تخطئه‌گران و سبب نفرت مردم از آنان می‌گردد از طرفی آن مردان بزرگ درگذشته‌اند و رفته‌اند و دیگر هیچ خطری برای این تازه به‌دوران‌رسیدگان ندارند. به‌نظر آنان خطر واقعی از ناحیهٔ شاعران معاصریست که اشعار بدیع و زیبای سنتی می‌گویند نه‌از ناحیه سعدی و حافظ و مولوی که هم افکارشان کهنه شده است و هم زبان و بیان اشعارشان. به‌این سبب طبق نقشهٔ معینی که دارند تمام نیروی خود را برای تخطئه کردن و خاموش‌نمودن شاعران معاصر سنت‌گرا بکار می‌برند و لبهٔ تیز حمله خود را متوجه آنان می‌کنند بخصوص متوجه کسانیکه زنده‌اند و می‌توانند بعد از این هم اشعار سنتی نابی بیافرینند و اعتباری برای شعر سنتی معاصر کسب کنند و آبروی نیمه شاعران تازه به‌دوران رسیده و مدعیان شاعری را ببرند.

جوان فریبی ــ بت‌ها و بت‌پرستان ادبی می‌خواهند جوانان را فریب دهند و از بی‌آلایشی و کم‌اطلاعی آنان در مباحث نقد ادبی بهره‌مند شوند و آنها را به‌پیروان متعصب «شعر نو» و هواخواهان کور و کر خود تبدیل کنند. راه‌کار و شگرد آنها را تاکنون شرح داده‌ایم. یکی از راههای فریب جوانان این است که می‌گویند شعر سنتی معاصر سراپا عشقبازی و میخواری ولاابالیگریست ولی شعر آزاد یکسره مملو ازمسائل انسانی و انتقادی و تعهدآمیز است منتها این معانی به‌مقتضای زمان با رمز و کنایه بیان شده است. این شبه استدلال تنها برای آن است که ابهام دلخراش بعضی از اشعار آزاد را توجیه کنند. درحالی که شعر سنتی معاصر بمراتب انسانی‌تر و اجتماعی‌تر است و اگر این روزها شعر سنتی انتقادی و انسانئی چاپ نمی‌شود تقصیر شاعران سنتگرا نیست. شرایط چاپ چنین اشعاری دشوار است.

نامناسب‌بودن شرایط چاپ موجب رواج شعر مبهم و رمزی و کنائی و سبب حمله به‌شعر فصیح شده است در حالی‌که چاپ نشدن شعر اجتماعی دلیل نبودن آن نیست.

رشوه‌ای که جوانفریبان به‌جوانان می‌پردازند تا آنها را به‌صورت بلندگویان پر سر وصدای شعر بد آزاد درآورند و آنان را بر ضد شعر سنتی تجهیز کنند عنوان شاعریست که رایگان به‌اینان عطا می‌کنند یعنی عنوانی که متعلق به‌فردوسی و حافظ و هوگو و گوته و بهار است. بسیاری از این جوانان که از برکت شکستن قالب و به‌کنار نهادن وزن به‌خیال خود شعر می‌گویند تبدیل به‌آلتهای بی‌اراده‌ای در دست شیادان ادبی می‌شوند و با حملهٔ قلمی و زبانی به‌شعر سنتی و شاعران خوب سنت‌گرا دین خود را نسبت به‌بتهای ادبی و کسانی که از کیسهٔ خلیفه لقب شاعری را به‌آنان عطا کرده‌اند ادا می‌کنند.

باری شیادان ادبی و شاعر نمایان در کمین جوانانند تا ذوق و عقل‌وروحشان را شکار کنند و این کار آنها چون به‌منظور شهرت و رسیدن به‌آلاف والوف و نان‌خوردنست هیچ تعجبی ندارد اما طرفه اینست که بعضی از محققان که داعیهٔ شاعری هم ندارند و خود خامی بعضی ازجوانان را در مورد شعر بباد انتقاد می‌گیرند برای جلب نظر همان خامان بیخبر از شعر و شاعری و برای پیدا کردن مرید و کسانی که زیر علمشان سینه بزنند از روی ریا به‌ستایش آن جوانان افراطی و بی‌مایه برمی‌خیزند در حالی‌که در کتابهای خویش آنان را متهم به‌بت‌پرستی و پیغمبرسازی و خداتراشی در شعر می‌کنند.

اینان با وجود اطلاع نسبةً کاملی که از تاریخ ادبیات ایران و جهان دارند برای آنکه هزاران جوان بی‌اطلاع را که مدعی شاعری هستند به‌خود جلب کنند می‌گویند شعر و شاعری و ذوق ادبی و نقد در انحصار جوانانست (اگرچه اطلاعات آنها در شعر و ادبیات صفر باشد) درحالیکه همانها می‌دانند که فردوسی از چهل سالگی ببعدبه‌سرودن شاهنامه دست زده‌است و طبع‌مولوی نیز در سنین بالای زندگی شکفته شده و به‌آتشفشانی پرداخته و مثنوی مولوی این شاهکار عالم عرفان و ادب حاصل پانزده سال آخرزندگی‌این شاعرسحرآفرین است‌یعنی‌حاصل‌سنین‌چهل‌وپنج‌سالگی به‌بالای او.

اینان پیران را متهم به‌دروغگوئی و ریا در شعرسازی می‌کنند. مراد از شعر

دروغ‌آمیز و غیر راستین از نظر آنان شعریست که در حالت هشیاری و طبق طرح و نقشهٔ قبلی سروده شده باشد و مراد از شعر بی‌دروغ و راستین به‌نظر این «پژوهشگران گرانمایه» شعریست که ناهشیارانه گفته شود و بدون دستکاری و خام و احیاناً فارغ از قید وزن و قافیه باشد. طبق این نظر غیرمحققانه و عوام‌فریبانه فردوسی هم که در سنین پیری شعر سروده و شاهنامه را در چنین احوالی از نثر به‌نظم درآورده درشاعری صادق نیست بلکه ریاکار و دروغزنست.

آری دروغ ادبی و علمی برای جلب جوانان بی‌مایه و کم‌سواد اینست شیوهٔ ناقدان و شاعران عوامفریب و نادان‌گرا. باری قلب و روح این جوانان بی‌اطلاع متعصب ارزانی چنین ناقدان و شاعرانی باد. ولی شکی نیست که جوانان عمیق و کتاب خوانده هرگز فریب این گروه را نمی‌خورند.

بعضی دیگر از استادان ادبیات که نه‌شعر سنتی می‌شناسند و نه‌شعر آزاد در جوانفریبی پارا از این نیز فراتر نهاده‌و یکسره‌با افراطی‌ترین‌و بیمایه‌ترین‌جوانان و مدعیان شاعری هم‌آواز شده‌اند و به‌جای راهنمائی جوانان نسبت به‌شعر وشاعری آنان را گمراه‌تر می‌سازند و بدون هیچگونه صلاحیت و تخصصی به‌نقد شعر دست می‌زنند و سخنانشان همان حرفهای غرض‌آلود و تعصب‌آمیز و جاهلانه‌ایست که در این یادداشتها به‌تفصیل بیان شده و مورد انتقاد قرار گرفته است. بنابراین برای دانستن «عقاید» اینگونه «استادان شعرشناس و بی‌نظر» احتیاج نیست راه دوری برویم بلکه کافیست همین دفتر را ورق بزنیم تا از «نظریات بسیار عمیق» این نادره‌گویان شیرین گفتار صاحب نظر آگاه شویم و معاینه ببینیم که چگونه اطلاعات اینگونه استادان در همان حد شاگردان متعصب و بیمایه باقی مانده است.

آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب این نقدهای ناسالم و دغلبازانه و جوانفریبانه را «نقدبازاری»، «نقدپسافوئی»[1]، «نقد تاجرانه» و «نقد تبلیغاتی»می‌نامد و آن را «موذیگرئی مخرب» میداند و در این باره چنین می‌نویسد:

«همان قدر که بد شعر گفتن خطاست بد داوری کردن شعر هم خطاست‌خاصه جائی که سر و کار با افکار عامه باشد. با آنکه نقد کاریست بس دشوار منتقد فراوان است بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکنست پیش آید که مانع نقد درست شود. غرور و استبداد منتقد البته حجابیست که چشم او را از بینش واقعی مانع می‌شود.

1. Psapho

مانع دیگر نادانی و بی‌خبریست که خللیست بزرگ در هر کار. بعلاوه حسد و تعصب و تلون رأی هم اسباب مؤثر هستند در گمراه کردن منتقد بعلاوه منتقد باید حسن نیت داشته باشد و شهامت و نقد او بتواند مفید باشد و آموزنده.

اگر حمله‌منتقدان یا توطئه سکوت آنها یک شاعر یا هنرآفرین واقعی‌را دلسرد و خاموش کند نقد و نقادی یک موذیگری مخربست و شیطانی است که با آن باید مبارزه‌کرد و معارضه. درواقع نقد تا جائی که ازشائبهٔ اغراض خالیست یا سعی می‌کند از اغراض دور بماند به هر حال سازنده است و آموزنده. وقتی ویرانگر می‌شود و ناسودمند که جنبهٔ ناجوانمردانه می‌گیرد و آلوده می‌شود به‌اغراض. نقدی که در آن حریفان یا رقبا به‌هم نان قرض می‌دهند یک نوع تبلیغات است، توطئه‌ایست که یک عده برای ترویج متاع شرکاء یا کاسد کردن و بر زمین زدن متاع رقیبان بکار می‌برند. نظیر نقدی که در بعضی از مجلات امروز رایجست و آنرا **نقد بازاری** باید خواند و نقد آوازه‌گران. یک شاعر نورسیده کار خود را با ستایش یک شاعر پرآوازه آغاز می‌کند و او که این طبل بلند بانگ پر دعوی را زیر بال می‌گیرد همه‌جا او را تحسین می‌کند و ترویج. قصه پسافو که اراسموس حکیم هلندی روایت می‌کند حسب حالیست ازکار این منتقدان تاجرمآب امروز. این پسافو در افریقا داعیه خدائی یافت، یک عده طوطی را گرفت و تربیت کرد. به‌آنها یاد داد که دایم بگویند پسافو خداست بعد آنها را رها کرد تا بروند و به همه‌جا پرواز کنند. چندی مردم در همه‌جا طوطی‌ها را دیدند که یک‌بند زمزمه می‌کردند: «پسافو خداست». خوب دیگر چه‌آیتی بهتر از یک چنین شاهدی غیبی. آوازه‌گران مطبوعات ما هم بعضی پسافو هستند و بعضی طوطیهای او و این یک جنبهٔ نقد است که خشم و نارضائی شاعران را بر ضد نقد و نقادی برمی‌انگیزد». (شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۱۰ و ۱۱ و ۱۲).

تقلبهای دیگر در نقدـ دیگر از اقسام نقدهای دغلبازانه اینست که نام شاعران بزرگ معاصر مانند بهار و پروین را نمی‌برند مگر برای خرد کردن آنها و برای اینکه ثابت کنند دورهٔ شعر سنتی سپری شده است و یا برای آنکه بگویند بهار که بزرگترین شاعر سنت‌گرای معاصر است در برابر نیما یا فلان مقراض‌الشعرا ذره بیمقداری بیش نیست و این رفتار آنها با بهار است وای بر کسانی که شعرشان از او ضعیفتر است. آری برای بهار یادبود یا سالروز یا زادروز می‌گیرند اما نه‌برای

تجلیل او بلکه برای کوبیدن و تخطئهٔ کردنش.

چند سال پیش خبرنگاری به‌دانشگاه آمد و از من خواست که به‌مناسبت زادروز بهار مقاله‌ای بنویسم. من هم چنین کردم و چند سطری دربارهٔ بهار و پایگاه شعر او و اهمیتش در ادب معاصر نوشتم از جمله اشاره کردم که وجود بهار و نوپردازان خوب ثابت می‌کنند که ما در این زمان هم شعر سنتی خوب داریم و هم شعر آزاد خوب ولی مسئولان نیماگرا و بت‌پرست صفحهٔ ادبی علاوه‌برآنکه این جمله را که ضمن قبول کار نوپردازان حق نفس کشیدنی هم برای سنت‌گرایان معاصر قائل شده بود برخلاف قراری که با من گذاشته بودند حذف کردند بلکه عنوان مقاله را هم برخلاف نظر مخلص نوشتند. آنها چنین عنوانی به‌مقاله داده بودند: «پایان خوش قصیده». زهی امانت و انسانیت و جوانمردی ادبی.

فصل یازدهم

ما و شعر معاصر

باری این جدالهای افراطی و تعصب‌آلود بجز آنکه نقد ادبی را از مسیر اصلی خود خارج کند و آن را به‌بیراهه افکند و بجز اینکه موجب محدودیت قلمرو شعر و ادب فارسی گردد حاصلی ندارد. دیگر جدال بین شعر نو و کهن کهنه شده است. چندسال پیش چنین نزاعی می‌توانست داغ باشد و نظرها را جلب کند اما حالا چنین نیست و نباید چنین باشد زیرا شعر آزاد که می‌بایستی جائی در ادبیات ما برای خود باز کند بر کرسی نشسته است. آری لازم بود شعر آزاد به‌عنوان جریانی تازه در صحنهٔ ادب ما ظاهرگردد. حالا که چنین‌شده است دیگرنیازی به‌جنگ وجدال نیست مگر اینکه عده‌ای متعصب به‌حق خویش قانع نباشند و تنها به‌این اکتفا نکنند که شعر آزاد مورد قبول جامعه ادبی ما واقع گردد و بخواهند با جار و جنجال و هوکمر به‌نابود کردن شعر سنتی حال و آینده ببندند و بخواهند که سرودن این نوع شعر بکلی ممنوع گردد و از میان برود و این نیز چیزی نیست جز ضعف نوبازان و عدم اعتمادشان به‌شعر آزاد زیرا آنان کار خود را چنان شکننده‌وناپایدار و ضعیف می‌بینند که‌تنها با ازمیان رفتن شعرسنتی درحال وآینده می‌توانند به‌کار خودادامه دهند زیرا اگربه‌خویشتن‌وشیوائی و زیبائی اشعارخویشتن اعتماد داشتند می‌توانستند بدون ترس از اشعار سنتی حال و آینده شعر خود را بگویند و آن را تکامل دهند و از شاعران سنت‌گرای امروز هم نترسند.

آری دیگر زمان آنکه شعر سنتی معاصر یا شعر آزاد را بکلی نفی کنیم گذشته است دیگر حمله به‌شعر آزاد یا شعر سنتی کاریست که از مد افتاده است زیرا هردو

درحال حاضر به‌عنوان واقعیتی زنده وجود دارند و امروز سخن نوچیزی جز پذیرفتن هر دو نوع شعر و قبول همزیستی مسالمت‌آمیز بین آنها نیست. حال عصر آشتی ادبیست نه دوران نزاع و ستیزه.

آری این حرفها دیگر کهنه شده است و با توجه به‌نکاتی که دیدیم برای باروری و شکوفائی شعر فارسی در حال و آینده بهتر است شاعران و نقدنویسان و مسئولان ادبی مجلات و روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون و سایر وسایل ارتباط‌جمعی به‌این مسائل توجه داشته باشند:

۱ــ پرهیز از استبداد ادبی و تعصب و نیز رواج آزادی ادبی و درنتیجه انتشار آثار و عقاید طرفداران شعر سنتی و آزاد هر دو. زیرا گفتیم در ادبیات معاصر ثابت شده است هم شعر سنتی عالی داریم و هم شعر آزاد خوب. پس بهتر است شعر بگوئیم و به‌مردم عرضه کنیم و بگذاریم شعر بگویند و عرضه کنند، باید هردو نوع شعر را در اختیار مردم گذاشت. آری باید زندگی کنیم وبگذاریم زندگی کنند.

ضمناً شعر آزاد جانشین شعر سنتی نیست که با آن به‌مبارزه و نبرد برخیزد بلکه خود راه دیگریست و خط سیر دیگری دارد بخصوص شاخهٔ مبهم و رمزی و گسسته آن، بنابراین باید **جنگ صلیبی** بین طرفداران این دو جریان ادبی معاصر قطع شود تا زمانه بعداً داوری نهائی خود را بعمل آورد. زیرا چنین جدال کودکانه‌ای حاصلی جز ضربه زدن به‌شعر امروز فارسی ندارد. شعر آزاد و سنتی دو بازوی ادب معاصرند و هیچکس نباید مسئولیت قطع یکی از این‌دو را بعهده گیرد.

۲ــ باید حساب نقد شعر را از غرض‌ورزی و ناسزاگوئی و جاه‌طلبی جدا ساخت و هدف از نقد نویسی باید خدمت به‌شعر و ادبیات فارسی باشد نه خدمت به‌شهرت خود و دوستان خود و خدمت به‌شیادان ادبی. هرگز نباید طوری نقد کنیم که سبک خویش و پیشگامان و همقدمان خویشتن را نمونهٔ کامل شعر و مثل اعلای شاعری در همهٔ جهان قلمداد نمائیم و برای تثبیت مقام شاعری خود انصاف نیست که موذیانه شعر خوب دیگران را نفی کنیم زیرا این دغلی وخودستائی ادبی است نه نقد.

بدیهیست شعر بد با «نقد» و مصاحبه خوب نمی‌شود و شعر خوب با حملهٔ غرض‌ورزان بد نمی‌گردد و سرانجام جای خود را در تاریخ ادبیات باز می کند اما

گاهی این کار مدتی به‌تأخیر می‌افتد.

۳— شاعران به‌جای مصاحبه و نقد غرض‌آلود بهتر است شعر خوب بگویند و عرضه کنند و اصولاً گرد نقد شعر معاصر نگردند یا کمتر به‌این کار دست زنند.

۴— مصراعهای مساوی و قافیه و ردیف بخودی خود از عوامل زیبائی و تأثیر شعرند و فقط هنگامی که عرصه را برمعنی بدیع و نوتنگ می‌کنند و مانع خلق شعر خوب می‌شوند باید آنها را کنار گذاشت.

۵— برای نقد شعر باید معیارهائی تعیین کرد و سپس نقد نمود و تعیین این معیارها مستلزم مطالعه بسیار است. نام انشاءهای هیجان‌انگیز و فحش‌آلود و استهزاءآمیز را نقد شعر نگذاریم زیرا نقد باید با انصاف و ادب توأم باشد و برعقل و منطق خواننده تکیه کند نه براحساس و عواطف او و ضمناً سخنان شاعر و ادیب هرگز نباید بی‌ادبانه و غیرشاعرانه باشد. همچنین بکار بردن اصطلاحات مبالغه‌آمیز و شورانگیزی مانند شمس‌الشعرا، شعر نو، شعر کهنه، خدای شاعران، پدر شعر امروز، جاودانه مرد شعر معاصر هیچ نکته‌ای از مسائل شعر و شاعری را حل نمی‌کند و تنها موجب گمراهی تشنگان شعر و ادب خواهد شد زیرا هر کس می‌تواند به‌خود یا دوستانش چنین القابی بدهد. به‌علاوه دادن این القاب به کسی کارخود او یا دوستان او نیست بلکه این زمانه است که این لقبها را باید به‌شاعران عطا کند نه خویشان و یاران و پیروان او.

۶— هم شعر کنائی و رمزی (سمبلیک) و مبهم خوب وجود دارد و هم شعر فصیح و روشن خوب و این هر دو نوع شعر درجامعه ما دارای طرفدار بسیار است و نباید یکی عرصه را بر دیگری تنگ کند.

۷— شعر اجتماعی و انسانی برشعر شخصی و غیراجتماعی مزیت دارد اما اشعار غنائی و عشقی و فلسفی و عرفانی را اگر خوب باشند نباید نفی کرد بلکه آنها را هم باید پذیرفت زیرا لااقل ازنظرصوری و هنری ارزنده‌اند و از ذخایر ادبی و ملی ما بشمار می‌روند. ازآن جمله‌اند رباعیات خیام و غزلهای سعدی و حافظ و مولوی.

۸— برای نقد شعرو ارزیابی شعر معاصر باید نظر همهٔ کسانی راکه در این زمینه کار کرده‌اند خواند. ازآن جمله‌اند پژوهشگران بیگانه‌ای که دربارهٔ ادبیات معاصر، تحقیق نموده‌اند. مراد کسانی هستند مانند براون و ماخالسکی و دهها تن دیگر وگرنه نقد ما عمیق و علمی نخواهد بود. خارجیان اگرچه‌این ضعف را دارند

که شعر فارسی را درست نمی‌فهمند و دقایق آن را آنطور که باید درک نمی کنند اما این مزیت را هم دارند که چون مدعی شاعری نیستند بیطرفانه‌تر نقد می کنند بطوریکه ناقدان اروپائی هم شاعرانی مانند بهار و پروین و ایرج را پذیرفته‌اند و هم شاعران خوب نوپرداز را.

۹ــ نقد شعرو سخن‌سنجی با فنون دیگر ادبیات‌و هنر درهم آمیخته است؛ با فنونی از قبیل سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات و مکاتب ادبی و علوم بلاغت و فنون سخنوری. علاوه براین نقد ادبی به‌علوم و فنون و معارف دیگری ازقبیل روانشناسی، زیباشناسی، فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، زبانشناسی، لغت، معنی‌شناسی نیز شدیداً محتاج و وابسته است بنابراین سخن‌سنج و ناقد باید دارای اطلاعات وسیعی باشد درحالیکه امروز بیشتر کسانی که نقد می کنند چنین نیستند و از اطلاعات لازم بکلی بی‌بهره‌اند. اینان نقد می کنند اما نقد نمی‌دانند. ارباب مطبوعات ما باید به اینگونه کسان مجال ترکتازی و گمراه کردن مردم را ندهند و برای نقد صحیح شعر و ادبیات‌نظرصاحبنظران واستادان بی‌نظر و بی‌غرض را درج و منعکس کنند نه‌عقاید متعصبان بی‌مایه را. باری به‌فسیلهای کهنه ونوی که از نقد و علوم لازم برای آگاهی ندارند و جز غرض‌ورزی و تعصب و ناسزاگوئی چیزی نمی‌دانند، هرگز نباید میدان داد زیرا اینان با نقد بازاری و ناسالم و موذیانه خود جلو پیشرفت ادبیات وآزادی ادبی را می‌گیرند وضربه‌های هولناکی به‌ادبیات معاصر وارد می‌سازند.

۱۰ــ چون قواعد نقد شعر و فنون ادبی دقیق و قطعی نیست باید از دادن نظر قاطع در این زمینه خودداری کرد زیرا داوری قاطع دربارهٔ ترجیح شعر سنتی به‌شعر آزاد و با ترجیح شعر سعدی به‌حافظ یا برتری شعر فروغ به‌اخوان ممکن نیست مگر با گذشت زمان. بنابراین کسانی که‌نقد شعر را مانند ریاضیات می‌پندارند و باقاطعیت شعر آزاد یا شعر سنتی معاصر را نفی‌می کنند ونیما را به‌بهار وپروین ترجیح می‌دهند و یکی را به‌پیغمبری می‌رسانند و دیگری را تحقیر می‌نمایند راه درستی نمی‌پیمایند و چنین کسانی اصلا الفبای نقد را هم نمی‌دانند. چون داوری قطعی دربارهٔ خوبی و بدی اشعارآزاد و سنتی ممکن نیست و چون نظر هیچ شاعر و سخن‌شناسی در این‌بارهٔ با نظر دیگری هماهنگی ندارد برای حفظ آزادی ادبی و برای رشد آزادانه شعر باید بدون پیشداوری و تعصب چنانکه گفتیم شعر تمام جناحها اعم از سنتی و آزاد را چاپ و عرضه کرد وقضاوت نهائی را بدست زمانه

سپرد تا خود بهترین انتخاب را انجام دهد. اینکه بعضی از شاعران یا مسئولان ادبی روزنامه‌ها می‌خواهند نقش زمانه را بازی کنند ومی‌خواهند خود را قیم ذوق ملت ایران قرار دهند درست نیست. اینان فقط به‌سبکهای خاصی از شعر اعتقاد دارند و اشعار خاصی را عرضه می‌کنند که موجب محدودیت قلمرو شعر می‌شود. بنظر من گاهی چاپ شعر آزاد یا سنتی بد هم نمی‌تواند ضرر بسیاری داشته باشد زیرا شاعران اینگونه اشعار به‌شهادت تاریخ ادبیات ایران و جهان خود کیفر می‌بینند و شعرشان فراموش می‌شود. آری زمانه کیفر خوبی به‌اینان می‌دهد و آنها را خوب مجازات می‌کند، مجازات فراموشی یعنی بدترین مجازاتها برای شاعر.

۱۱ — پرهیز از بت‌سازی — از بت‌سازی و بت‌تراشی ادبی و از مبالغه دربارهٔ شاعران گذشته یا حال باید پرهیز کرد بخصوص از دو نوع مبالغه که امروز بوسیلهٔ نوبازان رایج شده است یکی مبالغه دربارهٔ اهمیت و درخشندگی شعر آزاد یعنی مبالغه درباره نیما و پیروان او و دیگر مبالغه دربارهٔ بی‌ارجی و کم‌ارزشی شعر سنتی معاصر یعنی مبالغه در تحقیر بهار و رهی و پروین وغیره. زیرا این کار وظیفهٔ ما نیست بلکه نظریست که باید تاریخ در دهها سال بعد بدهد.

۱۲ — از نقدهای کلیشه‌ای و مد روز و جوانفریبانه باید اجتناب نمود و به‌جای مصاحبه با عده‌ای خاص از غزلسرایان و گویندگان شعر آزاد که نامشان دیگر بصورت کلیشه درآمده است باید نظر همه را جویا شد و باید به‌همه میدان داد زیرا نباید شعر آزاد و غزل معاصر را در انحصار چند تن مخصوص گذاشت و نباید اینها را به‌صورت بت درآورد زیرا بسیاری از اینان جز زرنگی و رفیق‌بازی و بند و بست امتیاز دیگری ندارند. نباید دربارهٔ شاعرانی مثل پروین و فرخی یزدی و عارف توطئه‌سکوت کرد و میدان را به‌جاه‌طلبان نوخاسته سپرد. بهتر است به‌جای چاپ عقاید کلیشه‌ای و پخش نظریات غرض‌آلود شاعران مدروز نظر صاحبنظران بی‌طرف راهم به‌مردم عرضه کرد.

۱۳ — پرهیز از آئین‌نامه سازی برای شاعری — یکی از مظاهر مطلق‌گرائی و تحجر در نقد شعر تهیه طرح و الگو و آئین‌نامه قاطع برای سرودن شعر است. به‌این معنی که هر شاعر و سخن‌سنجی می‌کوشد شاعران دیگر را به‌همان راهی که خود می‌رود سوق دهد و راهنمائی کند. و به‌عبارت دیگر او آئین‌نامه‌ها و نسخه‌های خشکی برای سرودن شعر می‌نویسد که باید سرمشق شاعران دیگر باشد و هیچکس

نباید از مفاد آن سرپیچی کند. این نوع قواعد و منشورها و آئین‌نامه‌ها اگرچه گاهی مفید و موجب تکامل و پیشرفت شعر و نقدادبی است اما در بسیاری از موارد نیز دست وپاگیر و مانع ابداع و ابتکار و موجب تقلید و ابتذال شعر است زیرا شاعر نابغهٔ سنت‌شکن نمی‌تواند پای‌بند هیچ قانون و قاعده و آئین‌نامه‌ای باشد و چنین شاعرانی ضمن آنکه قواعد و سنن شعری را مراعات می‌کنند درصورت لزوم آن را درهم می‌ریزند. بنابراین آئین‌نامه‌هائی را که نظامی عروضی و شمس قیس ونیما و اخوان و توللی و بسیاری دیگر نوشته‌اند نباید دربست پذیرفت. به‌همین دلیل پرهیز از پیروی ازآئین‌نامه‌های قالبی ومتحجر شعری چه‌این آئین‌نامه‌ها کهنه باشند و چه نو برای شاعر امروز لازمست.

۱٤ــ پرهیز از نقد ناسالم و غیرمستقیم ــ علاوه برنقد مستقیم نقدهای غیرمستقیم هم داریم که امروز بسیار رایجست و تأثیر آن از نقد مستقیم بیشتر است و آن خود چند قسمست:

یکی تصرف سنگرهای وسایل ارتباط جمعی بوسیلهٔ تندروان و متعصبان و تنها پخش یک قسمت از شعر معاصر اعم از آزاد یا سنتی و سکوت دربارهٔ قسمت دیگر آن‌مانند کاری که‌امروز بوسیله هواخواهان شعرآزاد دربارهٔشعر سنتی‌می‌شود.

دیگر چاپ مجموعه‌های شعر معاصر بطور یک‌طرفه. مثلا نوپردازان امروز در مجموعه‌های خود فقط اشعار نو وآزاد را چاپ می‌کنند، بطوری که گوئی بهار و پروین و عشقی و عارف وشهریار نه شاعرند و نه ازمعاصران. بیشک اینهمه تعصب و تندروی پسندیده نیست.

۱۵ــ رواج انتقاد ــ انتقاد یکی ازطرق نقد و یکی از وسایل پیشرفت علوم وادبیاتست وبرعکس بت‌پرستی ادبی و مبالغه دربارهٔ بتهای شعری منتهی به‌انحطاط و درجا زدن و تحجر شعر و ادبست. شک نیست که تنها با انتقاد از بهار و نیما و پیروان آنها می‌توان کارشان را تکامل بخشید نه با بت‌ساختن ایشان و یا با مبالغه کردن دربارهٔ آنان و نه بافحش دادن به‌کسانی که جرأت انتقادکردن از اینان را به‌خود می‌دهند البته بشرطی‌که هدف انتقاد بیان خوبی و بدی و شرح قوت و ضعف شعر آنان باشد نه تخطئه همهٔ آثارشان و نه نفی شعر آزاد یا شعرسنتی معاصر. امروز نوشته‌ها و سخنان ستایش‌آمیز از چند گویندهٔ نوپرداز و چاپ عکس آنها به‌مرحله تهوع‌آور ودلازاری رسیده است. آیا بهتر نیست برای راهنمائی‌جوانان

و شاعران آینده عیبهای این «بتهای مسلم ادبیات معاصر» را هم گفت و نوشت و آیا بهتر نیست که جراید و دستگاههای ارتباط جمعی رستاخیزی بکنند و برای ارشاد مردم به‌انتقاد واقعی بپردازند نه به‌تملق و مدیحه سرائی و ستایش مبالغه‌آمیز نیما و چندتن دیگر.

۱۶— بررسی دربارهٔ وزن شعرآزاد و تحقیقات دیگر دربارهٔ نقد شعر— مسائل تحقیق نشده دربارهٔ شعر فارسی بخصوص شعر آزاد فراوانست. یکی‌ازمسائلی که باید مورد بحث و تحقیق قرار گیرد وزن شعر آزاد است. به‌این معنی که با بوجود آمدن اشعار لطیفی که دارای وزن عروضیند و فقط مصراعهایشان کوتاه و بلند است موضوع کوتاهی و بلندی مصراعها در ادب معاصر دیریست که حل شده است و این نوع شعرجای خود را بازکرده است اما مسائل دیگری در وزن شعر آزاد مطرحست که تکلیف آنها درست روشن نگردیده است. یکی اینکه گروهی نوشته هائی عرضه می‌کنند که مدعیند وزن هم دارد و به‌آن «وزن درونی» می‌گویند درحالی که اینگونه نوشته‌ها از هیچ‌نوع وزنی به‌آن معنی که ما ایرانیان می‌شناسیم برخوردار نیستند. بنابراین اگر بتازگی وزن و آهنگ و موسیقی جدیدی در شعر ما ظهور کرده وکشف شده است باید همه مردم ایران از آن باخبر شوند و یا لااقل اهل ادب از چنین پدیدهٔ نوظهوری آگاهی یابند تا هرکس نثرهای غلط و نامفهوم خود را شعر ننامد و شیادان ادبی خود را به‌عنوان نوابغ شعر جا نزنند و به‌بهانهٔ سرودن شعر بی‌وزن و آهنگین یا به‌بهانهٔ ساختن شعری که دارای وزن درونیست مردم وجوانان را گمراه نسازند. آری باید اهل فن معیار این «وزن و آهنگ تازه» را بدست دهند وگرنه بدون چنین میزانهائی هرکس می‌تواند هر نثری را بنام شعر معرفی کند و برای آن «وزن درونی» و «موسیقی خاص» قائل شود.

نکتهٔ دیگری که در بعضی ازاشعار آزاد به‌چشم می‌خورد تغییر وزنست. به‌این معنی که بعضی‌ازشعرهای موزون‌آزاد بناگاه در وسط کار وزنشان تغییر می‌کند مثلا شعر با فاعلاتن (بحر رمل) آغاز می‌شود اما ناگهان پس از چندی فاعلاتن تبدیل به‌مفاعیلن می‌گردد. حالا باید دید این تغییر وزن که در شعرهای دلنشین و خوب آزاد به‌چشم نمی‌خورد مجاز است یا نه و اگر مجاز است آیا تغییر نکردن وزن بهتر است یا تغییرکردن آن؟ به‌نظر نگارنده ثابت ماندن و تغییر نکردن وزن مناسبتر است و با سنتهای شعری ما سازگارتر است.

همچنین در وزن بعضی از شعرهای آزاد سکته هم دیده می‌شود درحالی که شعرهای آزاد بی‌سکته ظاهراً دلنشین‌ترند زیرا سکته در شعر فارسی مسأله فراموش شده‌ایست و اختصاص به‌سبک خراسانی دارد و تازه در تمام اشعار این سبک هم دیده نمی‌شود مثلا در شعر فردوسی سکته کمتر به‌چشم می‌خورد و درست نیست که شاعران نوآور معاصر نبش‌قبر ادبی کنند و سکته یعنی این مرده ادبی را از گور بدر آورند و گوشها و دلها را با آن بیازارند.

باری تا مسألهٔ ابهام، سکته، تغییر وزن، وزنهای تازه و غیرمعمول در شعر معاصر حل نشود و برای این مسائل میزانهای دقیقی بدست نیاید مباحث شعر آزاد و نو همواره بحث‌انگیز خواهد بود و تشخیص شعر از شبه شعر و هذیان و باز-شناختن شاعر از شیاد ادبی دشوار است، فعلا برای انتخاب و چاپ شعر در مجلات و نشریات رعایت دو نکته لازمست: یکی فصاحت و دلپذیری و تازگی شعر به عنوان معیاری آزمایش شده. دیگر مراعات دمکراسی ادبی و چاپ شعرهای تمام جناحهای ادبی معاصر.[1]

۱. بسیاری از مطالب این بخش به‌صورت جزوه در کلاسهای درس «نقد شعر فارسی» و «نقدادبی» دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران درطی ده سال گذشته تدریس شده است.

نقد ادبی (خلاصه)

نقد ادبی یا سخن‌سنجی، توصیف و ارزیابی آثار ادبی و تعیین کردن درجهٔ خوبی و بدی آنهاست. بوسیلهٔ نقد، مردم درمی‌یابند کدام اثر ادبی عالی و درخشان و کدام متوسط یا ضعیف است.

برای نقد درست دست‌کم سه شرط لازم است: یکی ذوق، دیگر اطلاعات وسیع ادبی، سوم تجربه و ممارست بسیار.

ذوق ادبی مهمترین عامل تشخیص قوت و ضعف آثار ادبی است و باعث می‌شود که انسان بتواند خوبی و بدی شعری یا داستانی را تشخیص دهد و آن را ارزیابی کند. ذوق، خود از دو عنصر مهم تشکیل شده است. یکی استعداد فطری یعنی آنچه اکتسابی نیست، دیگر تربیت و عادت ادبی و هنری که اکتسابی است و انسان آن را از محیط اجتماعی و خانوادگی و آموزشگاه می‌آموزد.

کسی که استعداد فطری و ذوق سرشار ادبی دارد اگر رنج مطالعات فراوان را نیز برخود هموار سازد، پس از گذشت سالها می‌تواند سخن‌سنج یا سخن‌شناس یا ناقد و منتقد ادبی شود. این اطلاعات وسیع برای ما ایرانیان عبارتند از: ادبیات و تاریخ ادبیات ایران، ادبیات جهان، سبک‌شناسی ایران و جهان، معانی و بیان و بدیع، نقد ادبی، ادبیات تطبیقی، جامعه‌شناسی هنر، روان‌شناسی هنرمندان، زبان شناسی، زیباشناسی، فلسفه، تاریخ و غیره.

ولی ناقد خوب و چیره‌دست‌آسان بدست نمی‌آید و ممکن است سالها و قرنها بگذرد و در میان ملتی سخن‌شناس بزرگی پدید نیاید، به‌این سبب سخن‌سنج

زبردست برای ملت خود نعمتی عظیم و گنجینه‌ای گرانبها بشمار می‌رود زیرا می‌تواند شاعر و نویسنده و آفرینندهٔ اثر ادبی را یاری و راهنمایی کند و به‌ادبیات میهن خود یا به‌ادبیات جهان خدمتی بزرگ انجام دهد و آن را به‌پیش ببرد مانند خدمتی که ارسطو، هراس، بوالو، بلینسکی و پل‌سارتر به‌پیشرفت ادبیات کشور خویش و به‌پیشبرد ادبیات جهان کرده‌اند. افسوس که با ادبیات گسترده‌ای که داشته‌ایم، هرگز چنین سخن‌سنجانی از میانمان برنخاسته‌اند وگرنه داستان‌نویسی و ادبیات ایران بسیار پیشرفته‌تر و درخشانتر از این بود که هست. برای آن که ما هم سخن‌شناسانی مانند کسانی که نام بردیم پیدا کنیم به‌گذشت زمان بسیار نیازمندیم و حالا که چنین کسانی را نداریم بهتر است ارزیابی آثار ادبی خود را به‌ذوق اکثریت مردم واگذاریم و مانند گذشته هر شاعری که از زیردست ناقد دوران و صراف زمانه پیروزمند و سربلند بیرون آمد او را بپذیریم همان‌طور که حافظ وسعدی و مولوی و فردوسی را بدین‌سان شناخته و پذیرفته‌ایم و ارزیابی کرده‌ایم، زیرا مردم اگرچه متخصص نقد ادبی هم نباشند مجموعاً دارای ذوق سلیمند و می‌توانند دربارهٔ شعر و ادبیات و هنر اظهار نظر کنند.آنان می‌توانند اثری را بپسندند و یا نپسندند بنابراین هرفردی خود به‌خود سخن‌سنج و ارزیاب شعر و ادبیات نیز هست و همین ذوق عمومی در دورانهای طولانی بهترین معیار و میزان نقد بوده است، زیرا شاهکارهای ادبی غالباً آنهائی بوده‌اند که ذوق مردم در طول قرون آنها را پسندیده و برآن مهر قبول و تأیید زده است و به‌همین سبب است که زمانه را بهترین ناقد و سخن‌سنج شمرده‌اند. از این رو باید بگوئیم که نخستین شرط نقد ادبی داشتن سخن‌شناس شناخته شده و چیره‌دست است که بتواند به‌یاری ذوق عمومی آفریده‌های ادبی را ارزیابی کند.

دومین شرط، گذشت زمان است که از آن راه دانسته شود اثری که مورد تأیید مردم است در زمانی دراز چنین است یا فقط برای مدت کوتاهی نظرها را جلب می‌کند، زیرا آثاری که تنها در مدتی کوتاه می‌درخشند و سپس بزودی به‌دست فراموشی سپرده می‌شوند شایستهٔ آن نیستند که درشمار آثار خوب ادبی درآیند، ادبیات واقعی جاودانی است و کهنه نمی‌شود چنان که شاهنامهٔ فردوسی و آنتی‌گون سوفوکل و رباعیات خیام کهنه نشده‌اند.

با این حال با داشتن سخن‌شناس خوب و ناقد متخصص هم نقد ادبی کار

آسانی نیست و دشواریهای بسیاری برسرراه آن قرار دارد؛ یکی آنکه نقد برپایهٔ ذوق است نه براساس علم و استدلال ریاضی و می‌دانیم که ذوق مردم نیز باهم تفاوت دارد و در نتیجه نقد و ارزیابی نیز یکسان نیست بلکه تحت تأثیر ذوقهای متفاوت مردم متفاوت است، درحالی که دو به‌علاوهٔ دو در همه‌جاچهار است. این تفاوت ذوقها سبب می‌گردد که یکی سعدی را بیشتر از حافظ دوست بدارد ودیگری برعکس این بیندیشد و برای ما نیز ممکن نیست که با دقت حکم کنیم که حق با کدام است.

مشکل دیگر این که چون نقد ادبی جنبهٔ دقیق علمی ندارد، قواعد واحکام و تعریفهای آن نیز قطعی نیست بلکه همواره متغیر و لغزان و نسبی است مثلا یکی ازاین احکام لغزان و نسبی‌تعریف شعر است یعنی‌این است که بدانیم شعر چیست؟ و پاسخ دادن به‌همین پرسش ساده کار بسیار دشواری است زیرا از طرفی چنانکه دیدیم ذوقها و عقاید مردم در یک دورهٔ معین متفاوت است و از طرف دیگر شعر و ادبیات دوره‌های مختلف تحت تأثیر جامعه و تحولات اجتماعی و ادبی تغییر می کند و مفهوم آن عوض می‌شود؛ فی‌المثل درقدیم شعر می‌بایست روشن و فصیح باشد و فصاحت و شیوائی مهمترین اصل ادبیات بوده است درحالی که حالا عده‌ای شعر و نقاشی روشن و صریح را نمی‌پسندند بلکه به‌نمونه‌های گنگ و مبهم آن اعتقاد دارند، چنین کسانی شعر فصیح و روشن را شعر نمی‌دانند و شعارش می‌شمارند و کسانی که شعر فصیح و شیوا دوست دارند آثار گنگ و دشوار را شعر نمی‌خوانند و هذیانش می‌دانند.

قرنها شعر درکشور ما و در بیشتر کشورهای جهان وزن و قافیه داشته است و مردم شعر بی‌وزن و قافیه را شعر نمی‌دانستند ولی از یک قرن پیش به‌این طرف، و گاهی پیشتر از آن، در بسیاری از نقاط جهان ازجمله درمملکت ماعده‌ای برضد وزنها و قالبهای کهن و برضد قافیه قیام کردند، چنین کسانی شعرهای موزون و قافیه‌دار را شعر نمی‌دانند بلکه آن را جدول کلمات متقاطع می‌خوانند و گروه مخالف آنان نیز شعری که درقالب آزاد و شکسته باشد و قافیه و مصراعهای‌مساوی نداشته باشد شعر نمی‌شمارند و اگر بی‌وزن باشد آن را نثر یا نثر غلط می‌گویند. بنابراین برای شعر نمی‌توان تعریف ثابت و واحدی به‌دست داد که تمام اشعار جهان را درگذشته و حال دربربگیرد و به‌این سبب دراین امور تعصب هم نباید

داشت، به‌گفتهٔ دیگر نباید فقط به‌یک تعریف ویک‌نوع شعر معتقد بود زیرا چنان که دیدیم ذوق و نظر مردم دربارهٔ شعر متفاوت بوده و خواهد بود و هیچ کس حق ندارد شعر دلخواه خود را تنها نوع شعر بداند و بقیه را شعر نشناسد و آنها را تخطئه کند. با این حال ما ناچاریم در اینجا تعریفی برای شعر بدست دهیم منتها تعریفی که هرچه بیشتر عام و جامع باشد و اگر شعر تمام جهان را در برنگیرد لااقل بتواند بر شعر گذشته و حال ایران منطبق شود، به‌این سبب با توجه به‌تعریفهائی که اروپائیان و ایرانیان درگذشته و حال برای شعر کرده‌اند می‌گوئیم **«شعر سخنی است که دارای زیبائی و موسیقی و تأثیر است»** بنابراین، خاصیت مهم شعر تأثیر آن است که در قدیم به‌آن «تخییل» می‌گفته‌اند، موسیقی شعر یکی از عوامل این تأثیر و تخییل است. مراد از موسیقی وزن و قافیه و تناسب حروف و کلمات است، بنابراین موسیقی شعر شامل سه قسمت است: یکی وزن، دیگر قافیه، سوم تناسب حروف و کلمات یا موسیقی درونی. همین موسیقی است که شعر را از نثر جدا می‌کند وگرنه زیبائی و تأثیر در نثر هم ممکن است وجود داشته باشد مانند آنچه در نثر سعدی، آناتول‌فرانس و ویکتورهوگو می‌بینیم.

وزن و قافیهٔ شعر فارسی برای ما ایرانیان روشن است که چیست زیرا دربارهٔ آن کتابهای بسیاری نوشته‌اند و برپایهٔ آن شعرهای بسیاری گفته‌اند و تشخیص آن برای ما چندان دشوار نیست ولی دربارهٔ موسیقی حروف و کلمات شعر فارسی کسی تحقیق دقیقی نکرده است و کیفیت آن را روشن ننموده است. بنابراین هرکس بگوید نوشتهٔ من یا دیگری دارای موسیقی درونی است سخن او مشکوک وگزافه‌آمیز و توأم باتقریب وگمان است، زیرا معیار موسیقی درونی شعر ما تاکنون بدست داده نشده است و این کاری است که آیندگان باید انجام دهند. از آنچه گفتیم چنین برمی‌آید که شعر باید از یکی یا از همهٔ این موسیقیهای سه‌گانه برخوردار باشد تا تأثیر بخشد و از نثر متمایز گردد و اگر از همهٔ آنها بهره‌مند باشد، تأثیر آن قویتر خواهد بود مانند شعر حافظ. بنابراین داشتن وزن و قافیه برزیبائی و تأثیر شعر می‌افزاید به‌شرط آن که به‌معنی و زیبائیهای دیگر شعر خللی وارد نسازد مانند آنچه در شعر شاعران بزرگ ازقبیل سعدی و حافظ می‌بینیم.

نقد را برحسب دیدگاههای مختلف می‌توان به‌اقسامی تقسیم کرد مانند: نقد تکوینی، نقد صورت و معنی، نقد کل و جزء و نقد تطبیقی. نقد صورت و

معنی از همهٔ اینها مهمتر و پرسابقه‌تر است.

مراد از **نقد تکوینی** تحقیق دربارهٔ علل روانی و اجتماعی پیدا شدن و بوجود آمدن یک اثر ادبی است یعنی پژوهش دربارهٔ این که محیط زندگی شاعر یانویسنده و استعدادهای شخصی و خلق وخوی و حالات روانی او در نوشته یا شعرش چه تأثیری داشته است.

این نوع نقد خود به‌دو قسمت عمده تقسیم می‌شود یکی نقد روانشناسی دیگر نقد جامعه‌شناسی، این هردو نوع نقد بسیار دشوار است و مستلزم داشتن تخصص در جامعه‌شناسی هنر و تاریخ ادبیات و روان‌شناسی هنر و هنرمند است؛ در این نوع نقد سخن‌سنج باید رابطهٔ بین معانی و صورتهای ادبی را با روحیات شاعر و محیط اجتماعی او کشف کند وبه‌دست دهد مثلا باید تأثیر محیط سرسبز و مرطوب یا خشک را در بوجود آمدن تشبیهات و تخیلات شاعرانه پیدا کند. این قسم نقد که به‌صورت دقیق حتی در غرب هم تازگی دارد درکشور ما چندان رایج نیست و باید پس از این رواج یابد.

اگر درنقد آن‌طور که درگذشته درمملکت ما رایج بوده است به‌ارزیابی‌و بررسی زیبائی ابیات و اجزای شعر و نثر بپردازیم آن را **نقد اجزاء** یا نقد جزئی می‌نامیم ولی اگر دربارهٔ خوب و بد کل یک غزل یا یک داستان یا یک قطعه تحقیق کنیم آن را نقدکل یا **نقدکلی** می‌گوییم، این نوع نقد نیز درکشورما کمتر رایج بوده است؛ اخیراً پژوهشگرانی شاهنامه و بعضی دیگر از آثار ادبی ما را به‌این شیوه بررسی کرده‌اند.

مهمترین نوع نقد ادبی ارزیابی اثر ادبی است از دو لحاظ یکی از نظرصورت یا شکل و دیگر از حیث معنی وماده، مراد از **نقد ماده و صورت** این است که مثلا دریابیم در یک شعر یا داستان اولا چه موضوعات و مطالبی مطرح شده است و دیگر این که شاعر یا نویسنده این موضوعات و معانی را چگونه بیان کرده است، فی‌المثل اگر موضوع شعر او حماسه یا عشق است برای بیان آن چه تشبیهات و استعارات و شیوه‌های بیانی بکار برده است و یا رابطهٔ وزن و موسیقی کلام با موضوعات یاد شده چیست و تأثیر همهٔ اینها در زیبائی اثر ادبی تا چه میزان است؟

نقد ماده و صورت از قدیمترین زمانها تاکنون مورد بحث سخن شناسان اروپائی و عرب و ایرانی قرار داشته‌است که ما در اینجا به‌بعضی از مسائل مطرح-

شده دربارهٔ آنها اشاره می کنیم:

مراد از **نقد ماده** یا **نقد معنی و موضوع** این است که بدانیم یک اثر ادبی به‌دور چه موضوعاتی می‌چرخد مثلا بدانیم که آن اثر جنبهٔ حماسی دارد یا غنایی یا نمایشی یا تعلیمی یا چوپانی یا اجتماعی. در اروپا از قدیمترین زمانها یعنی از عهد ارسطو تا کنون به‌این مسئله توجه بسیاری داشته‌اند و ادبیات و شعر را از این‌لحاظ به‌اقسامی تقسیم کرده و آن را **«انواع ادبی»** نامیده‌اند، بنابراین وقتی می‌گوئیم انواع ادبی، مراد اقسام ادبیات است از لحاظ ماده و موضوع آن نه از نظر صورت و شکل، فی‌المثل تعیین انواع صورتها و شکلها و قالبهای ادبی جزء بحث انواع ادبی به‌معنای خاص و اصطلاحی آن نیست و به‌گفتهٔ دیگر بحث از مثنوی و غزل و قصیده و ترجیع‌بند که خود انواع صورتهای شعرند جزء مباحث انواع ادبی به مفهومی که مراد ارسطو و غرض ما در این مبحث است نیست.

شعر و ادبیات از این لحاظ در اروپا به‌حماسی، غنائی، تعلیمی، چوپانی و نمایشی تقسیم شده است.

شعر فارسی و عربی از لحاظ موضوع به‌نوع دیگری تقسیم شده است که با تقسیم‌بندیهای اروپائی تفاوت دارد. به‌گفتهٔ دیگر نام انواع ادبی در این دو دسته از ادبیات باهم متفاوتند. نمونهٔ انواع ادبی در عربی و فارسی چنین است: مدح، هجو، عشق، رثا، عرفان (که با ادبیات غنائی غرب منطبقند)، پند و حکمت و ادبیات مذهبی (ادبیات تعلیمی)، حماسه و غیره. ما ادبیات نمایشی به‌مفهومی که در غرب معمول است نداشته‌ایم ولی شعر و نثر اجتماعی بخصوص در دورهٔ معاصر بسیار داریم.

اینک شرح مختصری دربارهٔ انواع ادبی به‌شیوه‌ای که در غرب معمول‌است:

ادبیات حماسی - این نوع ادبیات بیشتر به‌قدیم تعلق دارد و غالباً به‌صورت شعر است. شعر حماسی یا قهرمانی به‌صورت داستان است و جنبهٔ قهرمانی و ملی دارد و در آن عوامل و عناصر فوق طبیعی وغیرعادی به‌چشم می‌خورد، مانند عمرهای چندصدساله و موجودات عجیب ازقبیل دیو سفید و ضحاك ماردوش و سیمرغ. نمونهٔ این قسم شعر در کشور ما شاهنامهٔ فردوسی است که یکی ازبزرگترین آثار حماسی جهان بشمار می‌رود.

مثال دیگر از این نوع منظومهٔ «ایلیاد» هومر است به‌زبان یونانی قدیم که

درحدود قرن هشتم پیش از میلاد نوشته شده است.

ادبیات غنائی - این نوع ادبیات نیز بیشتر به‌صورت شعر است و ازقدیمترین زمانها تاکنون در بین بسیاری از ملتها بوجود آمده ولی در جهان امروز از اهمیت آن کم شده است. شعر غنائی شعری است که شاعر در آن از احساسات و عواطف شخصی و خصوصی و درونی خود سخن می‌گوید؛ شعری است که از عشق شاعر، از پیری او، از تأثر وی، از مرگ خویشان و دوستان و چیزهائی مانند آن حکایت می‌کند و خود اقسامی دارد از قبیل مدح، هجو، عرفان، رثا (مرثیه)، شکایت از جهان، شعر عاشقانه و غیره.

ادبیات نمایشی - داستان یا حادثه‌ای است تاریخی یا غیر تاریخی که به یاری رفتار و در روی صحنهٔ نمایش نشان داده می‌شود بنابراین، این نوع ادبیات به‌صورت نمایشنامه است. ادبیات نمایشی هم به‌صورت شعر است که غالباً به‌قدیم اختصاص داشته و هم به‌نثر است که بیشتر خاص امروز است. شعر و ادب نمایشی را اروپائیان، شعر و ادب دراماتیک می‌گویند و آن را برسه‌قسم تقسیم می‌کنند فاجعه‌نامه (تراژدی)، خنده‌نامه (کمدی)، آمیخته (درام).

شعر خنده‌انگیز بیشتر جنبهٔ انتقادی دارد.

فاجعه‌نامه از وقایع هولناك و شومی که معمولا بین خویشان و دوستان اتفاق می‌افتد و ایجاد ترس و شفقت می‌کند سخن می‌گوید، مانند کشته شدن پسری به‌دست پدر یا برادری به‌دست برادر. بعضی از داستانهای شاهنامهٔ فردوسی فاجعه‌نامه و تراژدی هم دارد، منتها به‌صورت نمایشنامه نیست. مانند داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار.

«آمیخته» یا درام نمایشنامه‌ای است که هم شاد می‌کند و می‌خنداند وهم غمگین می‌سازد و به‌گریه وامی‌دارد. بنابراین حد وسطی است بین فاجعه‌نامه (تراژدی) و خنده‌انگیز (کمدی).

ادبیات چوپانی - ادبیات چوپانی وصف طبیعت و بهار و عشق است از دیدگاه شبانان و روستائیان. این قسم ادبیات غالباً به‌صورت شعر است به‌خصوص درقدیم، و این‌گونه شعر در کشور ما به‌صورت مستقل زیاد نیست، البته در ادبیات غنائی و حماسی ما گاهی وصف خزان و بهار و طبیعت نیز دیده می‌شود مانند توصیفهای منوچهری و فرخی و فردوسی از این امور ولی این قسم اشعار، چوپانی وروستائی

نیست زیرا سرایندگان آنها مردمی هستند غیر روستائی و بهار و طبیعت را از دیدگاه یک فرد ممتاز و مرفه اجتماع وصف کرده‌اند نه از دیدگاه یک چوپان و روستائی. شاید بتوانیم بعضی از اشعار و دوبیتیهای محلی و عامیانه را جزء این نوع شعر بشمار آوریم.

ادبیات تعلیمی- در این نوع ادبیات قصد گوینده و نویسنده تعلیم و آموزش است مانند کلیله و دمنه و بوستان و گلستان سعدی. این قسم ادبیات هم به‌شعر است و هم به‌نثر. موضوعات ادب تعلیمی ممکن است اخلاق، سیاست، فلسفه، علم، مذهب و جز آنها باشد، بنابراین ادبیات تعلیمی خود اقسامی دارد که مطابق نمونه های یاد شده است.

***

تشخیص نوع ادبی همهٔ آثار کار آسانی نیست زیرا این انواع معمولا با یکدیگر آمیخته‌اند مانند شاهنامه که هم حماسه است و هم شامل فاجعه‌نامه‌ها و اشعار تعلیمی و غنائی. گاهی هم بعضی از آثار را می‌توان جزء چند نوع از این انواع دانست، مثلا شعرهای عرفانی ما را هم می‌توان از اشعار تعلیمی شمرد زیرا تصوف و عرفان می‌آموزند و هم می‌توان آنها را از آثار غنائی بشمار آورد زیرا احساسات و عواطف شخصی شاعر را نسبت به‌ذات حق بیان می‌کنند و همچنین است اشعار مذهبی ما.

***

انواعی که شرح دادیم انواع اصلی ادبی هستند که در بیشتر فرهنگها و کتابهای نقد ادبی به‌همین صورت دیده می‌شوند. برخی، انواع اصلی را سه‌قسم می‌دانند: حماسی، غنائی و نمایشی.

ولی در این کتابها از انواعی که تحت تأثیر تحولات اجتماعی و علمی و ادبی قرون اخیر بوجود آمده‌اند یاد نشده زیرا بحث انواع ادبی از قرن هجدهم به‌بعد چندان پی‌گیری نگردیده است و امروز این مبحث به‌هیچ وجه مثل سابق مطرح نمی‌شود. بعضی از این انواع مانند حماسه به‌کلی منسوخ شده ولی ادبیات نمایشی باقی مانده است، هرچند اقسام این نوع از ادبیات نیز بایکدیگر درهم آمیخته است، و بنابراین اگر بخواهیم شیوهٔ قدیم را مبنا قرار دهیم، می‌توان از قرن هجدهم به‌بعد نیز انواعی برای ادبیات قائل شد و آنها را به‌انواع قدیمی افزود:

ادبیات سیاسی و پرخاشگر- و آن ادبیاتی است که از نظامهای سیاسی و

اجتماعی خاصی حمایت می‌کند و یا با نظامهای بخصوصی به‌ستیز برمی‌خیزد و از آنها زبان به‌انتقاد می‌گشاید مانند آثار ولتر، ویکتورهوگو، مایاکوفسکی و ژان‌پل سارتر.

در کشور ما نیز شاعرانی که مخالف استبداد و هواخواه مشروطه و آزادی بودند از این دسته‌اند مانند بهار، دهخدا، ادیب‌الممالک، عشقی و اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال). این نوع تازه که در گذشته بی‌سابقه بوده و تحت تأثیر مشروطه و تحولات جدید ایران بوجود آمده است، یکی از مهمترین جلوه‌های ادب معاصر است و صفحهٔ زرینی است که بر کتاب شعر و نثر ما افزوده شده و شعر فارسی را از قرنها رکود خارج کرده و به‌آن تحرك و توان تازه بخشیده است، بخصوص شاخهٔ فکاهی و طنزآمیز آن که پر است از نوآوریها و زیبائیها و افکار انسانی، بطوری که ادب فکاهی معاصر را — که متأسفانه قدر آن چنان که باید شناخته نشده است — می‌توان از نمونه‌های بسیار خوب شعر و نثر زمان ما دانست.

از اقسام این‌گونه ادبیات آنهائی‌است که دراوایل قرن بیستم در مستعمرات افریقائی و امریکائی اروپائیان که برای کسب استقلال می‌جنگیدند، بوجود آمد. شعرهای شاعر سیاه‌پوست فرانسوی زبان؛ «سدارسنگور» (اهل کشورسنگال) از این‌قبیل است.

این‌گونه اشعار و نوشته‌ها که درستایش آزادی و استقلال و آزادیخواهی و در نکوهش استعمار و استبداد و ستمگری است به‌تعبیر ژان‌پل‌سارتر فیلسوف و نویسندهٔ بزرگ معاصر فرانسوی «ادبیات متعهد» نامیده می‌شود یعنی اثری که نسبت به‌اجتماع رسالت و تعهدی دارد. این قسم آثار را می‌توان درشمار ادبیات تعلیمی نیز آورد.

تحت تأثیر روانشناسی جدید، نوع دیگری از ادبیات پدید آمده است که به‌تجزیه و تحلیل روان و رفتار آدمی می‌پردازد و آن را می‌توان **ادبیات روانشناسی** نامید، این نوع تازه بیشتر به‌صورت نثر و در قالب داستان و داستان کوتاه و نمایشنامه است.

گونه دیگری از ادبیات که تحت تأثیر جنگهای محلی و جهانی و سایر روابط ناسالم جوامع امروزی پدید آمده است، **پوچ‌گرائی** یا ادبیات پوچی است، زیرا زندگی را پوچ و بیهوده می‌شمارد و بشر را بازیچه‌ای در دست تقدیر و یا سنن و

نظامات غلط اجتماعی می‌داند و بیشتر، نومیدیها و سیاهیهای زندگی را نمایش می‌دهد. این قسم ادبیات که غالباً به‌صورت نثر است و در قرن بیستم پیشرفت بسیار کرده است، در آثار قدیم ما هم کم وبیش دیده می‌شود مانند آنچه در اشعار خیام و فردوسی وحافظ به‌چشم‌می‌خورد: به‌عنوان‌مثال به‌این بیت حافظ‌توجه کنید:

جهان وکار جهان جمله هیچ در هیچ است

هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق

(حافظ)

اما ادبیات پوچ‌گرائی قرن بیستم شکل دیگری دارد و به‌رنگ همین قرن است.

نوع دیگری از ادبیات در این قرن داریم که برپایهٔ فلسفهٔ **اصالت انسان** (اگزیستانسیالیسم) استوار است که به‌وسیلهٔ «آلبر کامو» و «ژان‌پل سارتر» وپیروان آنها بوجود آمده و در میان مردم جهان نفوذ بسیاری پیدا کرده است. بعضی از آثار این قسم از ادبیات مانند نوشته‌های کامو و داستانهای پل‌سارتر دربیست سال پیش، به‌ادبیات پوچ‌گرائی نزدیک است.

***

انواع ادبی یادشده هر کدام دوران خاصی دارند، بعضی از آنها ازبین می‌روند و بعضی دیگر به‌نوع دیگری تبدیل می‌شوند مانند حماسهٔ ملی وافسانه‌ای و اساطیری که بعد از مدتی به‌حماسهٔ تاریخی بدل می‌گردد و سپس ازبین می‌رود مانند آغاز شاهنامهٔ فردوسی که حماسهٔ اساطیری است ولی آخر آن حماسهٔ تاریخی است و تاریخ زمان ساسانیان است. همچنین اسکندرنامهٔ نظامی که داستانی است نیمه تاریخی و نیمه‌حماسی.

شعر حماسی امروزه‌جای خود را به‌شعر اجتماعی وسیاسی داده است وهمچنین در زمان‌ما از اهمیت‌شعر غنائی کاسته شده وبه‌اهمیت ادبیات متعهد وپوچ‌گرائی افزوده شده است.

نقد صورت و شکل ادبیات ـ در نقد صورت از وزن و قافیه و موسیقی حروف و تصویر و واژگان و آرایشهای ادبی و قالب شعر یا نثر سخن به‌میان می‌آید. در مورد وزن وقافیه وموسیقی شعر سخن گفتیم واینجا اندکی دربارهٔ تصویر و آرایشهای ادبی دیگر گفتگو می کنیم.

***

مراد از **تصویر** چیزی است که اروپائیان به‌آن «ایماژ» و گذشتگان ما به‌آن تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه گفته‌اند. مثلا در این شعر ملک‌الشعرای بهار:

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند

کوه به‌دیو سپید و گنبد به گیتی تشبیه شده است، به‌گفتهٔ دیگر شاعر از کوه تصویرهائی در ذهن خودساخته وعکسهائی گرفته است یعنی کوه‌دماوند در اندیشهٔ شاعر به‌صورت «دیو سپیدپای در بند» و «گنبد گیتی» تصویر شده است.

تصویرسازی موجب زیبائی و تأثیر شعر و سخن است، به‌این سبب برخی از سخن‌سنجان آن را از لوازم اصلی شعر شمرده‌اند، زیرا هیچ شعر خوبی نیست که تصویری در آن نباشد و اگر تصویرهای شعری را از آن بگیرند دیگر چیزی به‌نام شعر از آن باقی نمی‌ماند، مثلا اگر در شعر بالا دماوند را به‌گنبد گیتی و به‌دیو سپید تشبیه نکنیم کلام، زیبائی و تأثیر چندانی ندارد زیرا فقط باید بگوئیم «ای دماوند» که دارای تأثیر فراوانی نیست اگر چه «ای دماوند» نیز خود نوعی تصویر است زیرا آن را به‌آدمی تشبیه کرده‌ایم که می‌توانیم با او راز ونیاز کنیم یعنی به کوه بی‌جان جان وشخصیت داده‌ایم؛ این نوع تصویرسازی یعنی جان‌دادن به‌بی‌جانها را اروپائیان شخصیت‌بخشی و گذشتگان ما نوعی استعاره و اسناد مجازی خوانده‌اند.

تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه هریک نوعی تصویرند، تشبیه مانند کردن دو چیز است به‌هم که یکی را مشبه و دیگری را مشبه‌به می‌گویند مثل تشبیه کوه دماوند (مشبه) به‌گنبد (مشبه‌به).

***

مجاز به‌دو قسم عمده تقسیم می‌شود: مجاز لغوی و مجاز عقلی.

مجاز لغوی آن است که کلمه‌ای را به‌غیر از معنی اصلی خود و به‌جای کلمه‌ای دیگر بکار بریم مثلا تهران را به‌جای مردم تهران استعمال کنیم و بگوئیم «تهران به‌حرکت درآمد» یعنی «مردم تهران به‌حرکت درآمدند». کلمه‌ای که در معنی غیراصلی خود استعمال شود مجاز است و دارای معنی مجازی است و کلمه‌ای که درمعنی اصلی خودبه‌کار رود، حقیقت است ومعنی آن را معنی حقیقی می‌گویند مانند تهران به‌معنی شهر تهران که حقیقت است و معنی آن وقتی مراد ما شهر تهران

باشد معنی حقیقی آن است. بنابراین کلمه معمولا دارای دو نوع معنی است: معنی حقیقی و معنی مجازی.

بین مجاز و حقیقت همیشه رابطه‌ای وجود دارد که‌موجب فهم معنی مجازی کلمه می‌شود فی‌المثل درمثال بالا تهران محل مردم تهران است و بین تهران و مردم تهران رابطهٔ ساکن ومسکن درمیان است. اگر بین حقیقت و مجاز رابطه‌ای نباشد فهم معنی مجازی ممکن نیست.

اگر رابطهٔ بین حقیقت و مجاز همانندی و مشابهت باشد آن مجاز را **استعاره** می‌گویند مانند یاقوت به‌معنی لب سرخ و شمشاد به‌معنی قد بلند در این شعر حافظ:

یاقوت جانفزایش از آب لطف زاده   شمشاد خوشخرامش در ناز پروریده

بنابراین استعاره هم مجاز است و هم تشبیه.

نکتهٔ مهمی که از لحاظ توصیف و نقد صورت دارای اهمیت است، مسئلهٔ **روانی** و **فصاحت** است که درگذشته مهمترین عامل زیبائی و تأثیر شعر در ایران و جهان بوده است. مراد از فصاحت، شیوائی وگویائی و روشنی معنی شعر و سخن است به‌طوری که هر کس آن‌را بشنود یا بخواند به‌آسانی معنیش را دریابد و تحت‌تأثیر آن قرار گیرد. راز تأثیر شعر فردوسی و سعدی و خیام و بسیاری از شعرهای حافظ چیزی جز همین فصاحت و روانی نیست و همین فصاحت و شیوائی است که سبب شده است بسیاری از اشعار این بزرگان چنان دلنشین و گیرا شود که به‌صورت ضرب‌المثل درآید. از این قبیل است: برای نهادن چه سنگ و چه زر، عبادت به‌جز خدمت خلق نیست، جوان است و جویای نام آمدست.

شک نیست که فردوسی و سعدی از لحاظ شیوائی و روانی اشعار سرآمد گویندگان دیگرند و به‌همین سبب است که سعدی افصح‌المتکلمین لقب یافته است یعنی فصیح‌ترین سخنسرایان.

باری فصاحت که درگذشته یکی از مهمترین عوامل گیرائی شعر بوده است از یک قرن پیش در اروپا و از چندی پیش در ایران به‌عنوان عامل زیبائی و تأثیر شعر مورد تردید قرار گرفت و بعضی از سخن‌شناسان و مردم دیگر اهمیت آن را در شعر نفی کردند و به‌اشعار مبهم وگنگ و دشوار یاب روی آوردند، اما شاعرانی که مقید به‌رعایت فصاحت و روانی در شعر خود بوده‌اند، آثار آنها چه درقالبهای کهن و چه در قالبهای آزاد و نو طرفداران بسیار یافته است.

***

دیگر از عوامل گیرائی و تأثیر شعر و سخن در کشور ما و نواحی دیگر جهان **فشردگی و ایجاز** است به‌شرط آن که درك معنی شعر را دشوار نسازد. ایجاز یا فشردگی آن است که با واژه‌ها و الفاظ اندك معانی بسیاری را بیان کنیم. فشردگی و ایجاز کار ذهن و فهم شعر و فراگرفتن آن را آسان و تأثیرش را بسیار می‌کند.

روانی و ایجاز برروی هم دو عامل بزرگ بوده است که اشعار سعدی و فردوسی را قرنها دردل و جان مردم این سرزمین رسوخ داده و آنها را جاودانی کرده است. مثلا به‌ابیات زیر که نمونه‌ای از سخنان فشرده و فصیح زبان فارسی است توجه کنید:

تو کز محنت دیگران بی‌غمی نشاید که نامت نهند آدمی

(سعدی)

خانه از پای‌بند ویران است خواجه دربند نقش ایوان است

(سعدی)

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است

با دوستان مروت با دشمنان مدارا

(حافظ)

از نمونه‌های خوب سخنان فشرده، ضرب‌المثلهای رایج در بین مردم است و به‌همین سبب به‌آنها کلمات قصار یا سخنان کوتاه گفته‌اند و علت اساسی رواجشان درمیان جامعه همان ایجاز و فشردگی آنهاست.

***

یکی دیگر از مسائل مهم صوری شعر **قالب** آن است یعنی ساخت و ریخت کلی‌شعر مانند مثنوی، غزل، قصیده، ترجیع‌بند، رباعی، دوبیتی، قطعه و غیره. این قالبها از قدیم رایج بوده‌اند ولی نوع تازه‌ای از قالب در پنجاه سال اخیر بوجود آمده است که باید آن را **قالب آزاد** نامید یعنی قالبی که دارای وزنهای عروضی است اما مصراعهای آن مساوی نیست و ممکن است قافیه نداشته باشد و یاقافیهٔ آن دارای نظم خاصی‌نباشد. نمونهٔ این‌گونه شعرها را درکتابهای درسی دیده‌ایم. اخیراً نوع دیگری قالب بوجود آمده است که به‌صورت دوبیتیهای پیوسته است و نمونه‌های آن درشعر معاصر فراوان است.

اروپائیان نیز برای اشعار خود قالبهائی دارند که با قالبهای شعر قدیم ما همانند نیست بلکه شبیه قالبهای آزاد است.

نثر ادبی نیز دارای قالب است. مثلا داستانک (داستان کوتاه)، نمایشنامه، داستان بلند (رمان) از قالبهای نثر بشمار می‌روند.

***

بعضی از سخن‌سنجان به‌صورت و شکل و پاره‌ای به‌معنی و موضوع اهمیت بیشتری می‌دهند، اما حقیقت این است که این هردو لازم و ملزوم یکدیگرند و زیبائی هیچیک بدون دیگری کامل نیست و در آثار خوب و شاهکارهای ادبی این دو چنان با هم ترکیب شده‌اند که جدا کردنشان از هم ممکن نیست و سخن‌شناسان فقط برای تحلیل شعر و ادبیات و برای آسان کردن کار نقد آنها را از هم تفکیک می کنند.

در اهمیت صورت باید گفت که افکار عالی فلسفی و اجتماعی اگر دارای صورتی شایسته نباشند، ادبیات نیستند، بلکه علم و فلسفه و جامعه‌شناسی بشمار می‌روند و اینکه بعضی صرفاً بیان مسائل اجتماعی و اقتصادی را به هر صورتی که باشد شعر می‌دانند، نظر درستی نیست.

دربارهٔ اهمیت معنی همچنین باید توجه داشت که صورتها و قالبهای زیبا هم اگر بیان کنندهٔ مطالب و موضوعهای مبتذل و کم‌ارج باشند، اهمیت و اعتباری ندارند و به‌طبلی میان‌تهی و پری‌روئی بی‌مغز و سبکسر می‌مانند.

در ادبیات معاصر ایران هواخواهان شعر آزاد بخصوص پیروان افراطی آن صورت و قالب را اصل می‌دانند و معتقدند که شعر بدیع و تازه آن است که اولا در قالبهای شکسته و آزاد باشد نه در قالبهای سنجیدهٔ قدیم و ثانیاً بعضی از آنان عقیده دارند که شیوهٔ بیان شاعر باید غیر مستقیم و مبهم باشد نه واضح و آشکار یعنی بیشتر به‌دو اصل صوری شعر اهمیت می‌دهند نه به‌معنای آن و در نتیجه برای اشعار و افکار اجتماعی و آزادیخواهانه که در دوران بعد از مشروطیت درقالبهای سنتی و کهن عرضه شده است ارجی قائل نیستند و به‌این سبب اشعار بهار، پروین اعتصامی و نسیم شمال به‌نظر آنان چندان جلوه‌ای ندارد، هرچند این‌گونه شعرها لبریز از افکار اجتماعی و انسانی جدید باشند.

***

از ترکیب ویژگیهای معنوی و صوری اثر ادبی **سبك** بوجود می‌آید. سبک نویسنده و شاعر در حقیقت بیان کنندهٔ شخصیت و روحیات و شیوهٔ بیان اوست و به تعبیر «بوفن» که از بنیان‌گذاران سبک‌شناسی جدید غرب است، «سبک همان انسان است» یعنی سبک خود شاعر و نویسنده است، البته سبک بیشتر از شیوهٔ بیان اثر یعنی از جنبهٔ صوری آن سخن می‌گوید.

در اروپای قدیم سبک را به **عالی** و **متوسط** و **نازل** تقسیم می‌کردند. سبک ممکن است **طنزآمیز** باشد یعنی با مزاح و شوخ‌طبعی همراه باشد و ممکن است انتقادی، جدلی و فنی و صنعتگرانه باشد. سبک فنی و صنعتگرانه آن است که با آرایشهای ادبی و خصوصیات شعری توأم باشد مانند سبک گلستان.

از قرن بیستم به‌بعد سبک‌شناسی با زبانشناسی درهم آمیخت و سبک‌شناسی امروز از ویژگیهای صرفی، نحوی و صوتی اثر ادبی یعنی از خصوصیات دستوری و زبانشناسی آن سخن به‌میان می‌آورد. این نوع سبک‌شناسی را سبک‌شناسی بیانی می‌نامند یعنی سبک‌شناسئی که بیشتر بیان و زبان اثر ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. پیشرو این شیوه «شارل‌بالی» زبانشناس سویسی است، درکشور ما نیز ملک‌الشعرای بهار برای تعیین سبک دوره‌های مختلف نثر فارسی بیشتر به‌بحث از خصوصیات دستوری و زبانشناسی آنها پرداخته است.

هر نوع ادبی با سبکی خاص بیشتر الفت دارد، مثلا ادبیات انتقادی و اجتماعی با سبک طنزآمیز بیشتر سازگار است و به‌همین سبب این‌گونه موضوعها گاهی به‌صورت مزاح‌آمیز و خنده‌انگیز بیان می‌شوند.

طنز که از قدیمترین زمانها در اروپا برای بیان مسائل انتقادی شیوه‌ای مناسب و خوب بوده است در ادبیات قدیم ما چندان اهمیتی نداشته است، اما این نوع بیان در قرن اخیر بخصوص در دورهٔ انقلاب مشروطه پیشرفت بسیاری کرد و آثار عالی و پرارجی، چه به‌صورت شعر و چه به‌صورت نثر، در این سبک بوجود آمد بطوری که شعر و نثر طنزآلود معاصر را باید از بهترین نثرها و شعرهای این دوره دانست، اما افسوس که قدر این نوع ادبیات به‌سبب تازگی آن شناخته نشده است و ارزش شاعرانی مانند اشرف‌الدین حسینی، ایرج، دهخدا، افراشته و بسیاری دیگر از طنزپردازان چنانکه باید معلوم نگردیده است. این نوع شعر از آن جهت از بهترین اشعار معاصر است که هم مضمون و موضوع آن نو است — زیرا انتقادی و

اجتماعی است— و هم نحوهٔ بیان آن تازگی دارد و با طنزی که در قدیم معمول بوده است متفاوت است.

اهمیت دیگری که نوشته‌های طنزآمیز برای ما دارند این است که درگذشته در مقام مقایسه با اروپائیان ما در این زمینه ضعیف بوده‌ایم ولی به‌همت نویسندگان و شعرائی از قبیل دهخدا، روحانی، هدایت و نسیم شمال وبسیاری دیگر دراین راه گامهای بلندی برداشته‌ایم و این ضعف را تا اندازه‌ای جبران کرده‌ایم. برای آن که در این رشته از ادبیات پیشرفت بیشتری نصیب ما شود، باید ما هم مانند غربیان توجه بیشتری به‌این شیوهٔ عالی شعر و نثر بکنیم و اهمیت بیشتری برای آن قائل شویم تا شاعران و نویسندگان بیشتری به‌این شاخه ازادبیات روی آورند.

***

سخن‌سنجان ما گاهی سبک را با مکتب اشتباه کرده‌اند، مثلا سبک شعر فارسی را به‌سبک خراسانی و عراقی و هندی و غیره تقسیم نموده‌اند درحالی که در اروپا به‌این‌گونه امور مکتب ادبی می‌گویند زیرا در سبک‌شناسی همان‌چیزهائی مطرح می‌شود که به‌آنها اشاره کردیم و ما که سبک را به‌معنی اروپائی آن بکار برده‌ایم بهتر بود آن را به‌معنی درست و رایجش می‌آوردیم.

مراد از مکتب ادبی در اروپا بحث از مسائلی است از قبیل واقع‌گرائی (رئالیسم)، توصیف‌گرائی (ناتورالیسم)، احساس‌گرائی (رمانتیسم) و غیره.

***

اکنون بی‌فایده نیست که خلاصه و فشرده‌ای از بخش نخست بیان کنیم تا مطالب بهترآموخته شود:

نقد ادبی یا **سخن سنجی** یا **انتقاد ادبی**، توصیف و ارزیابی آثار ادبی اعم از شعر و نثر است.

نقد ادبی ممکن است **ذوقی** و طبیعی باشد که احتیاجی به‌تخصص درادبیات و فنون ادبی ندارد و ممکن است فنی و تخصصی باشد که شرایط خاص و دشواری دارد وما دربارهٔ این قسم نقد سخن گفتیم.

نقد ممکن است متوجه کل و تمام اثر باشد که در بین ما کمتر رایج بوده است وممکن است دربارهٔ اجزای آن باشد که ما بیشتر به‌آن پرداخته‌ایم.

نقد ممکن است **تکوینی** باشد یعنی علل روانی و اجتماعی بوجود آمدن اثری

را بیان کند، این نوع نقد به‌روانشناسی و جامعه‌شناسی و تاریخ ادبیات و تاریخ نیازمند است و از تأثیر زندگی و روحیات و محیط اجتماعی و جغرافیایی شاعر و نویسنده در اثر او بحث می‌کند. و ممکن است دربارهٔ صورت و معنی اثر ادبی باشد. در **نقد موضوع و معنی** از **انواع ادبی** یعنی از ادبیات حماسی، ادبیات چوپانی، ادبیات غنائی، ادبیات نمایشی و تعلیمی و مانند اینها سخن به‌میان می‌آید.

در **نقد صورت** از شکل و صورت اثر یعنی از قافیه و وزن و موسیقی کلام و سبک بیان و قالب و آرایشهای ادبی و مسائلی از قبیل فصاحت و ایجاز و تصویر بحث می‌شود.

یکی از نتایج نقد ادبی پی‌بردن به **سبک** اثر ادبی و شناختن مکتب شاعر و نویسنده است، بنابراین نقد ادبی با سبک‌شناسی و مکاتب ادبی نیز مربوط است و از آنها یاری می‌گیرد و یکی از دشواریهای سخن‌سنجی و نقد نیز همین است که با مفاهیمی مانند سبک‌شناسی، مکتب ادبی و تاریخ ادبیات نزدیک است وگاهی با آنها درهم می‌آمیزد بطوری که جدا کردنشان مشکل است.

قواعدی که از نقد به‌دست می‌آید، چون بر پایهٔ ذوق است و ذوقها نیز متفاوتند، مانند قواعد علوم ریاضی و فیزیک قطعی و بدون چون‌وچرا نیست و باید با احتیاط به‌آنها نگریست وچون این قواعد هم متفاوتند و هم متغیر، دادن حکم قطعی و دقیق در مباحث این فن ممکن نیست. سرانجام نقد ادبی فنی، کاری است دشوار و از عهدهٔ همه کس ساخته نیست و به‌ذوق فطری و اطلاعات بسیار درزمینهٔ فلسفه، جامعه‌شناسی، زیباشناسی، ادبیات ملی، ادبیات جهان، روان‌شناسی و مانند آنها نیازمند است.

بخش دوم

دربارهٔ رموز شعر و شاعری

دربارهٔ رموز شعر و شاعری[1]

ممکنست «شاعرانی» که خود شعر نمی‌توانند بگویند و یا «ناقدانی» که خود نقد ادبی نمی‌دانند مرا بسبب آنکه شعر واضح و روشن و سنت‌گرا سروده‌ام و به‌علت آنکه هواخواه سبک سهل و ممتنعم به‌باد انتقاد گیرند و به‌بهانه‌های مختلف برمن بتازند تا هذیانهای بی‌معنی و مغلق خود را شعر قالب بزنند و سبک بیمار خویش را توجیه نمایند. چون میدانم چنین می کنند من قبلا از خود دفاع می کنم و به عیبجوئیهای آنان پاسخ می‌دهم. شاید این مدافعات راهنمائی برای جوانان مبتدی و مستعدی باشد که قدم در راه شعر و شاعری گذاشته‌اند ولی از رموز آن چندان آگاهی ندارند. بنابراین این مقدمه هم دفاع از سبک و شیوهٔ شاعری نویسنده این یادداشتهاست و هم مقاله‌ایست درباره رموز شاعری و هم ادعانامه‌ایست بر ضد شاعرنمایان غربزده بیذوق کج‌سلیقه که در دهه‌های اخیر ویرانسازی فرهنگی و ادبی را پیشه خود کرده و با تیشهٔ سفسطه و جاه‌طلبی و جوانفریبی به‌ریشهٔ شعر زیبای گذشته و حال فارسی زده‌اند. پس این یادداشتها در عین حال مدافعه‌ای از شعر زیبا و فصیح و سنت‌گرای فارسی هم هست.

اینک پاسخ من به‌انتقادهای احتمالی خرده‌گیران:

۱ ـ شعر و تصویر ـ ممکنست تازه‌کارانی که با ریزه‌کاریهای شعر این سرزمین آشنائی ندارند با عنوان کردن شعارهای مبتذل و مد روزی که خود ساخته و پرداخته و در دهان جوانان ساده‌دل و مدعیان شاعری انداخته‌اند خیال کنند

۱. این مقاله مقدمه‌ایست بر یکی از مجموعه‌های شعر نگارنده بنام «زمیهنت دفاع کن» که در اسفند ۱۳۵۹ نوشته شده است.

هر شعری باید لبریز از تشبیهات و تصویرهای گوناگون باشد و ساده‌لوحانه چنین پندارند که شاعری تنها یک شیوه وشگرد دارد و آن هم تصویرسازی و تشبیه‌آفرینی است اگر چه حاصل این کار عباراتی گنگ و مبهم و نامفهوم باشد. چنین کسانی اصلا شعر بدون تصویر را شعر نمی‌دانند بنابراین به‌قطعات رزمی و غیر تصویری من خرده خواهند گرفت‌وآن را تخطئه‌خواهند کرد. پاسخ من به‌آنها در یک‌جمله اینست که «نظرشان درباره شعر از بنیاد سست و نادرست است» بنابراین پایگاه حمله آنان نیز که بر چنین عقیده نادرست و سستی استوار است بطریق اولی سست ونادرست‌خواهد بود. اولا تشخیص اینکه سخنی شعر است یا نه با ملت ایران است آنهم بعد از گذشت‌دهه‌ها و بلکه سده‌ها. ثانیاً فراوانند اشعار نابی که هیچ تصویر وتشبیهی درآنها نیست ولی قرنها بعنوان بهترین‌و زیباترین شعرها ورد زبان مردم این مرزوبوم بوده‌اند و بر لبان هم‌میهنان ما با شور و هیجان بسیار زمزمه شده‌اند. مگر این سخنان آسمانی سعدی و فردوسی و دیگران تصویر و تشبیه دارند که پس‌از گذشت روزگاران دراز تا زمان ما هم مانده‌اند و به‌صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند و مردم آنها را چون ورق زردست بدست می‌برند:

پی مصلحت مجلس آراستند　　نشستند و گفتند و برخاستند
توکز محنت دیگران بیغمی　　نشاید که نامت نهند آدمی
نبینی که با گرز سام آمده است　　جوانست و جویای نام آمده است

و همچنین مصراعهائی از قبیل: «شنیدن کی بود مانند دیدن» و «از دل‌برود هر آنکه از دیده برفت».

راستی چرا در این شعرهای جادوئی تصویر و تشبیهی به‌چشم نمی‌خورد؟ چرا این اشعار با ملاکها و میزانهای «شاعرانه» تازه بدوران رسیدگان ادبی نمی‌خواند؟ چرا غربزدگان چیزهائی را که قومی و ملتی آن را در سالیان دراز و قرون متمادی شعر خوانده‌اند شعر نمی‌دانند؟ چرا اینان تحت تأثیر بیگانگان به‌ذوق ملت سخن‌شناس و شعرآفرین ایران دهن کجی می کنند؟ چرا درباره‌ٔ شعر فارسی بدیدهٔ انصاف نمی‌نگرند؟ راستی چرا ملاکهای ذوقی اینان با ملاکهای فردوسی و سعدی و خیام مغایر است؟ گناه از این شاعرکان بی‌استعداد است یا از آن جاودانگان هنر و ادب جهان؟ پاسخ همهٔ این چراها بر همه جز بر شاعرنمایان آشکار است. آخر چرا آنان این بدیهیات را درک نمی کنند و چرا از فهم این

مسائل ساده عاجزند؟ علت بیماری جاه‌طلبی از طرفی و بی‌خبری از ادبیات ایران و جهان از طرفی دیگر است.

آری کسانی که شعر را با «تصویرسازی» و «تصویربازی» اشتباه می کنند و آنهائی که می‌پندارند شعر فقط تصویر است و بس از این امر غافلند که تصویر و تشبیه و استعاره تنها یکی از عوامل زیبائی سخن است و جذابیت و لطف تصویر هم شرایطی دارد و نه هر تصویر و تشبیهی شعر را زیبا می کند. اینان نمی‌دانند که برای شعر غیر از تصویر و تشبیه آرایشها و زیبائیهای دیگری هم وجود دارد مانند روانی و ایجاز و تأکید که عامل اساسی تأثیر اشعاری بود که دیدیم. همچنین عواملی از قبیل اغراق، دلیل‌آفرینی شاعرانه (حسن تعلیل)، پی‌آوری و دهها عامل دیگر که من آنها را در پیشگفتار کتاب «در گلستان خیال حافظ» آورده‌ام و دوستداران رموز شاعری می‌توانند به‌آن رجوع کنند. (صفحه هشتاد ودوتا صدویازده)

کسی می‌تواند شعر را درست نقد کند که تا گلو در باطلاق گمراهیها و خطاها و اشتباهات پیشگفته فرو نرود. کسی که اطلاعات وسیعی درباره علوم و معارف زیر داشته باشد: کسی که سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات و مکاتب ادبی و لغت بداند. کسی که از زبانشناسی و معانی و بیان و بدیع و نقد ادبی سررشته داشته باشد. کسی که از ادبیات تطبیقی و جامعه‌شناسی هنری و روانشناسی هنرمندان و فلسفه و تاریخ ادبیات ایران و جهان آگاه باشد وگرنه بدون این مقدمات و فقط با هو و جاروجنجال و جاه‌طلبی آنهم در زیر سایه زور و فشار وسایل ارتباط جمعی نمی‌توان به‌نقد شعر دست زد و با سرنوشت فرهنگ ملتی بازی کرد.

کسانی که برای شعر تنها یک «رسالت» قائلند که آنهم تصویرسازیست از آنچه گفتیم غافلند زیرا اطلاع از این معارف و فنون که کار یکشاهی و صنار نیست. کار یک روز و دو روز و یکسال و دوسال نیست. کار نوجوانان تازه بالغ و پیران نابالغ نیست. رسیدن به‌چنین مرحله‌ای جوانیها و عمرها را برباد می‌دهد و موها را سپید می کند.

پس کسانی که تصور می کنند تنها تصویر تازه سبب زیبائی شعراست سخت دراشتباهند و ما پس از این درباره عوامل زیبائی دیگر شعر بیشتر سخن می گوئیم.[1]

۱. نگارنده موارد زیبائی وجذابیت تشبیه را در کتاب «نقدشعر فارسی» (صفحه ۴۴ چاپ‌وحید) نوشته‌ام وهمچنین به کتاب «در گلستان خیال حافظ» ص ۱۱۱ نگاه کنید.

آنچه دربارهٔ تصویر و شعر در اینجا لازمست به‌آن اشاره کنیم اینست که بکاربردن صنایع ادبی و عوامل زیبائی شعر بستگی به‌موضوع و محتوای آن نیز دارد. مثلا تصویر و تشبیه زیبا برای اشعار عاشقانه و غنائی بسیار مناسب است و سبب دلنشینی و جذابیت آن می‌شود مانند تشبیه چهرهٔ معشوق به‌گلبرگ و تشبیه زلف او به‌سنبل مشک‌آلود سیاه و تشبیه چشم اشکبار خود به‌شیشه گلاب، در این دو بیت حافظ:

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن
یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن
بفشان عرق زچهره و اطراف باغ را
چون شیشه‌های دیدهٔ ما پرگلاب کن

ولی این میناکاری و نازک خیالی تصویرگرانه بهیچوجه در شعر رزمی و حماسی مناسب نیست. در آنگونه شعرها روانی و اغراق و شورانگیزی و زودفهمی لازمست که شنونده و خواننده بدون تأمل زیاد معنی را دریابد و تحت تأثیر قرار گیرد و روانه نبرد شود. سبب اوج و بلندی و رواج حماسهٔ فردوسی و علت نگرفتن یخ گرشاسبنامهٔ اسدی طوسی در اینست که اولی به‌راهنمائی نبوغ شگرف خود مقتضیات شعر حماسی را که همان روانی، اغراق و شورانگیزیست دریافته است و از آوردن تشبیهات و استعارات پشت سرهم و متراکم پرهیز کرده است ولی دومی که استعداد و نبوغ و ابتکار حماسه‌سرائی را نداشته است و بدنبال «مد روز» و «موجهای ادبی» زمان خود که همان آوردن تشبیهات و استعارات متراکم و پی‌هم بوده است رفته و در نتیجه اشعار خود را تشبیه پیچ کرده و حرکت و پویائی و شور را از آن گرفته است و به‌این ترتیب با دست زدن به‌تصویرسازی افراطی شعر خود را از رونق انداخته است و زیبائی و جذابیت آن را از بین برده است. مثال:

فرو هشته پش[1] چون زره بر عنان
برافراشته گوشها چون سنان
چنان شد میان هوا تیز پوی
که چوگان بدش دست و خورشید گوی

۱. پش به ضم یا فتح پ بمعنی یال و صورت دیگر آن «فش» است.
گرفتش فش و یال اسب سیاه ز خون لعل شد خاک آوردگاه (فردوسی)

همی جست چون تیر و رفتار تیر
زنعلش زمین چون زباد آبگیر

که درک معنی ابیات فوق بواسطه ستیز تشبیهات متراکم و دور از ذهن دشوار و محتاج به تأمل است. در حالی که در شاهنامه یا تصویر نیست و یا اگر هست ستیز تشبیه و استعاره بوجود نمی‌آورد و از روانی و زود فهمی شعر نمی کاهد بلکه به فصاحت و زودیابی آن می‌افزاید. مانند تشبیه رستم و افراسیاب به‌نهنگ در این دو بیت:

زدریا نهنگی به‌جنگ آمده است — که جوشنش چرم پلنگ آمده‌است
سپاهی به‌مانند دریای آب — نهنگ سپه بود افراسیاب

بنابراین وجود تصویر در شعر حماسی و داستانی حتماً لازم نیست. البته در اینگونه آثار آوردن تشبیهات واضح و غیرمتراکم و اغراق‌آمیز و شورانگیز خوبست.

بهرحال همانطور که فردوسی بما می‌آموزد شعر رزمی باید روان و زودفهم و هیجان‌انگیز و شورآفرین باشد نه‌مرصع و پرتصویر و راکد و ساکن. آری شعر میهنی و جنگی باید چنین باشد تا تأثیر کند و مردم را بحرکت درآورد. مثال:

شود کوه آهن چو دریای آب — اگر بشنود نام افراسیاب
اگر چرخ گردنده اختر کشد — که هر اختری لشکری برکشد
به‌گرز گران بشکرم لشکرش — پراکنده سازم بهر کشورش

باری منهم که اثر جاویدان فردوسی را خوانده‌ام و به‌آن عشق ورزیده‌ام و شناخت مختصری از اشعار میهنی و پرخاشگر داشته‌ام کوشیده‌ام شور و خروش شعر رزمی خود را با آوردن تصویرهای ملایم و جویباری و یا با تشبیهات و استعارات متراکم که مناسب مجالس بزمند نه‌میدان رزم کم نکنم. سعی کرده‌ام با این کار حرکت و پویائی را از آن نگیرم. البته در اشعار رزمی نگارنده نیز تصویر دیده می‌شود ولی نه‌زیاد زیرا اصل بیان شور و هیجان بوده است و تشبیه و تصویر در آنجا آمده است که موجب شور و روانی بوده است نه‌مزاحم و مخل آن.

شعر شورانگیز- پس روشن شد که شور و حرکت و هیجان یکی ازویژگیهای شعر عالی و ممتاز است و این ویژگی در شعر تمام شاعران بزرگ فارسی مثل حافظ و سعدی و مولوی و خیام و فردوسی دیده می‌شود. آری شور و هیجان از مزایای مهم شعر ایرانست چه‌حماسی و میهنی باشد و چه‌غنائی و غیرمیهنی و آنانکه منکر

آن می‌شوند از شعر ایران الهام نمی‌گیرند. حال ما ببینیم چه‌عواملی در شعر شور و حرکت و هیجان ایجاد می‌کند؟ ببینیم چه شعری را شورانگیز و پویا و پرتحرک و جاندار می‌گوئیم؟ البته برای این پرسش مانند تمام پرسشهای هنری و ادبی پاسخ دقیق و هندسی و قاطعی نمی‌توان یافت اما می‌توان جوابهای کم و بیش قانع کننده‌ای به‌آن داد.

عوامل شورانگیزی شعر بنظر من بر دو قسم است: یکی عوامل معنوی و دیگر عوامل لفظی و صوری.

عوامل معنوی شور و هیجان شعر وجود احساسات تند و پرهیجان است در آن. از قبیل عشقهای شورانگیز، خشمهای تکان‌دهنده، فداکاریهای شگفت‌آور، جانبازیهای هیجان‌انگیز، افسانه‌ها و قهرمانیهای فوق طبیعی و حیرت‌آفرین. بنابراین شعر شورانگیز در درجه اول باید دارای محتوائی شورانگیز باشد مانند محتوای شاهنامه و غزلهای سعدی.

عوامل صوری و لفظی شور به‌تعبیر بلاغت نویسان و سخن‌سنجان و متخصصان معانی و بیان و سخن‌آرائی عبارتند از فصاحت، روانی، تأکید، اغراق، پی‌آوری (تنسیق صفات واعداد). چون این آرایشها را پیش از این در همین کتاب بتفصیل شرح داده‌ام شاعران و دوستداران ادب فارسی را به مراجعه به مبحث آرایشهای ادبی همین اثر دعوت می‌کنم.

۲ - اصطلاحات روزانه در شعر - برخی دیگر ممکنست به‌من ایراد کنند که چرا شعارها و اصطلاحات روزنامه‌ای و روزانه را هم در شعر آورده‌ای و ممکنست بگویند این نوشته‌ها شعار است نه شعر. در پاسخ چند نکته را یادآور می‌شوم: یکی آنکه تشخیص شعر و شعار از هم با مردم ایران است. دیگر آنکه این تنها من نیستم که تعبیرات جاری و روزانه و ضرب‌المثلها را در شعر می‌آورم. سعدی، مولوی، وحشی، صائب، ایرج، بهار، اخوان وشهریار درایران وتوصیف‌گرایان (ناتورالیستها) و فراواقع‌گرایان (سوررئالیستها) در اروپا هم‌چنین کرده‌اند. بنابراین بکار بردن تعبیرات جاری در شعر بخودی خود نه بدعت است و نه عیب شعر بلکه مهم‌آنست که این اصطلاحات وکلمات درشعر زیبا و دلنشین جا افتاده باشند یا نه. پس این تعبیرات را به‌دو صورت ممکنست در شعر آورد: خوب یا بد. اگر شاعری مانند

سعدی و مولوی هنرمند و چیره‌دست باشد آنها را خوب و دلنشین بکار می‌برد بطوری که ببرکت استعداد و نبوغ او برروی اینگونه اصطلاحات مهر و نشان ادبی و هنری می‌خورد و چنین کلماتی به‌دست توانای شاعر سخن‌آفرین زبردست وارد خانواده ممتاز و اشرافی شعر می‌شوند و موجب غنای زبان می‌گردند. در چنین صورتی نه‌تنها این واژه‌ها برای شعر نقصی بشمار نمی‌آیند بلکه سبب لطف و روانی آن نیز می‌شوند و به‌آن جنبه توده‌ای و مردمی می‌دهند زیرا شاعر با بکار گرفتن هنرمندانه این تعبیرات و کلمات مردمی به‌زبان مردم نزدیک شده است. حالا برعکس اگر کسی از شاعری و رموز آن بی‌بهره باشد و در این کار استعداد وابتکاری از خود نشان ندهد و شعارها و عبارات رایج را ماهرانه بکار نبرد و در نتیجه نوشته او نه‌تنها شعر نیست بلکه از سطح شعارها هم پائین‌تر است. اگر من هم چنان کرده باشم نظر انتقادگران دربارهٔ شعرم درست خواهد بود.

بنابراین اصل طرز و چگونگی بکار بردن لغات و تعبیرات روزانه است نه نفس بکار بردنشان. این امر ممکنست هنرمندانه و شاعرانه صورت گرفته باشد و ممکنست ناشیانه و غیرشاعرانه و تشخیص این کار نیز چنانکه گفتم بازمانه است. من درباره «واژگان شعر» یعنی درباره ارزیابی لغات و تعبیرات آن از جمله دربارهٔ لغات و تعبیرات عامیانه درنظم فارسی به‌تفصیل در صفحات پیشین همین کتاب (مبحث «واژگان شعر») سخن گفته‌ام.

سوم آنکه آوردن سخنان رایج وضرب المثل در شعر همواره هنری برای شاعران ایرانی و عرب بوده است و این کار نام خاصی نیز دارد بنام ارسال‌المثل که می‌توان آن را به‌فارسی روان «مثل در شعر» یا «مثل آوری» نامید. اشعار فردوسی و سعدی وحافظ لبریز است از اینگونه امثال زیبا که به‌شعرشان جلوهٔ خاصی داده است. عیبجویان و خرده‌گیران که معمولا با ادبیات و معانی و بیان و نقد شعر فارسی نیز آشنا نیستند ممکنست سرلج بیفتند و از بیخ منکر شاعری فردوسی و سعدی و زیبائی شعر آنها شوند — چنانکه بعضی از آنان چنین کرده‌اند — و یا اصلا بکلی زیر معانی و بیان و بدیع بزنند و از آن بنام فنی «کهنه» و از «مدافتاده» نام ببرند که استناد به‌آن در شأن «نوپردازان» و «نوآوران» و «ابرشاعران» «عصر جدید» نیست.

۳ – **شعر مبهم و واضح** – ممکنست به‌من خرده بگیرند که دراین دور و زمان

که همه شعر نو رمزی و کنائی و مبهم می‌گویند تو چرا شعر کهنه واضح و روشن گفته‌ای؟ جواب می‌دهم زیرا سعدی و فردوسی و ایرج هم شعر واضح و روشن گفته‌اند. هر تنبیهی که برای آنان مقرر است برای ما هم درنظر بگیرید. آری من ضمن احترام به‌کسانی که شعر مبهم و رمزی خوب می‌گویند یعنی برای کسانی مانند حافظ و مولوی (البته در بعضی موارد) و رمبو و مالارمه سبک سهل و ممتنع را یعنی سبک فردوسی و سعدی و گویندگان رئالیست را می‌پسندم زیرا سبکیست متعلق به‌خلقها. من این زبان را دوست دارم. زیرا زبان اکثریت است نه اقلیت و من زبان اکثریت و توده‌ها را دوست دارم. زیرا طرزیست که مردم را بحرکت و جنبش درمی‌آورد همانطورکه شعر فردوسی و نسیم شمال و بهار و فرخی یزدی نیز چنین بوده است. در حالیکه سبک کنائی و رمزی سبکی خلقی نیست. سبکیست متعلق به‌سرفهان و روشنفکران و انقلابیان سالنی و بیکارانی که فرصت کشف رمزها و کنایات این آثار را دارند و می‌توانند درکنار منقل لم بدهند و یا در اطاقهای لوکس گرم دور هم جمع شوند و ساعتها وقت صرف این قسم معماها کنند و معنی دشوار این شعرها را بفهمند درحالیکه توده‌هائی که سرگرم کارند چنین وقتی ندارند. آنها شعری می‌خواهند که مانند روحشان ساده و شفاف و روشن باشد.

غرب‌زدگی ادبی. بعلاوه من با غربزدگی ادبی سخت مخالفم. من از شعرواره‌های هذیان‌وار بی‌وزن ومعنائی که به‌تقلید از غرب بوجود آمده‌اند و هیچگونه ارتباطی با سنت شعر فارسی ندارند سخت متنفرم. من دوست دارم شعرم ریشه در سنتهای شاعرانه این سرزمین داشته باشد نه‌آنکه رسوب و تفاله‌ای از اشعار نو مغرب زمین باشد. سنت در شعر فارسی حداقل سه عنصر اصلی دارد: ۱ـ وزن و قافیه ۲ـ روشنی و وضوح ۳ـ زیبائی. درحالیکه اشعار نو زدهٔ غرب خاسته هیچ یک از این سه‌ویژگی را ندارند و برعکس هم فاقد وزن و قافیه‌اند وهم بی‌بهره از وضوح و روشنی و هم بی‌نصیب از زیبائیند. مانند: شنبه سوراخ، یکشنبه‌سوراخ سوراخ، دوشنبه سوراخ سوراخ..... پنجشنبه همه سوراخها تو چاه. از سه‌رکن اصلی‌عمده‌ای که برای شعرسنت‌گرای فارسی ذکر کردیم‌وضوح و روشنی و فصاحت مهمترین آنست یعنی مثلا ما در آثار شاعران بزرگ گذشته و حال خود کمتر شعر مبهم و پیچیده می‌بینیم. باری فردوسی و سعدی از این لحاظ سرآمد دیگرانند و راز جاودانگی آنان همان فصاحت و روشن‌گوئی بی‌مانند آنهاست.

به‌عبارت دیگر اگر فردوسی و سعدی پیچیده‌گو و مبهم‌سرا بودند دیگر فردوسی و سعدی نبودند که زیبائی شعرشان دیوارهای قرون و مرزهای تاریخ را بشکافد و ایران‌گشا و جهانگیر و جاودانه شود.

بنابراین من که ایرانی فارسی زبانم نه‌اروپائی نو زدهٔ مبهم‌گرا دلیلی ندارد که شیوهٔ واضح و فصیح را که چکیدهٔ سنت شعر فارسی است و شیوه‌ایست خلقی ومردمی رها کنم و به‌سبک رمزی و کنائی که‌سبکی غیرخلقی و متعلق به‌اقلیت مرفه یا روشنفکران بیکار است روی آورم. چون من می‌خواهم شاعر مردم باشم نه شاعر ستمگران و بیکاران و شبه‌روشنفکران و معماپسندان. من سبک فردوسی و سعدی و نسیم شمال و افراشته و لاهوتی و عشقی و فرخی و عارف را می‌پسندم (البته منهای نقطه ضعفهایشان) چون شعرشان ملی و مردمی است بنابراین اگر گروهی بگویند اینها شعر نیست و شعار است در جواب می‌گویم من هم همین شعارها را می‌پسندم زیرا بهترین شعرهای فارسی همین «شعار»ها بوده‌اند که از شدت زیبائی و تأثیر به‌صورت ضرب‌المثل درآمده و ورد زبانها شده‌اند. شعرهائی مانند «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» و «جوانست و جویای نام آمده است». همین شعارهاست که وسیلهٔ تشویق مردم به کار و فعالیت در زمان صلح و جنگ شده است.

باری تأثیر غرب در شعر ما آنجا که با سنتهای ما پیوند خورده و میوه‌های خوب وگلهای زیبائی ببار آورده و سبب باروری ادبیات ما شده است خوب است. بنابراین بانفوذ غرب بطور مطلق در ادبیات نباید مخالف بود فقط آنجا که این نفوذ و تأثیر زیانمند و ویرانگر است باید در مقابل آن مقاومت کرد و ایستاد. آنجا که ابزارکار جاه‌طلبان بی‌ذوق و بی‌خبر از شعر و ادبیات ایران و جهان گردیده است. آنجا که فساد و انحطاط و خرابی ببار آورده است و سبب غربزدگی ادبی وویرانسازی فرهنگی شده است. آنجا که مایه فریب جوانان و روی‌گردانی آنها از شعر زیبا و فصیح سنتی و آزاد معاصر گردیده است. آنجا که ضربات هولناکی به‌سنت و هویت هنر و ادبیات ما وارد کرده است. ضرباتی از قبیل انتشار نمونه‌های ناسالم شعر آزاد، حمله به‌شعر اصیل و زیبای گذشته و حال ایران از جمله حمله به‌سعدی و فردوسی و نفی شاعری آن دو، ایجاد انحطاط ذوقی، تحریف تاریخ ادبیات ایران، رواج نثرهای غلط و مبهم بنام شعر نو و ادبیات متعهد، اشاعه نقد ناسالم، از بین بردن دموکراسی ادبی و رواج دادن استبداد و تعصب و سانسور ادبی، شاعر تراشی و

بت‌سازی ادبی یعنی قالب زدن گروهی بیذوق مبهم‌سرای معتاد بنام شاعر متعهد، کوبیدن شاعران متعهد واقعی یا توطئه سکوت دربارهٔ آنها، تفرقه‌اندازی بین مردم از راه شعر نو و سرگرم کردن جوانان با اینگونه بحثهای کم‌اهمیت، سوق دادن شاعران و شعرخوانان به‌مکتبهای ناسالم ادبی غربی و بریدن از مکاتب سالم ایرانی و اروپائی. اینها همه یکی از ابعاد وسیع این توطئه‌شوم فرهنگی و ادبی در دوران سیاه گذشته بود. البته درکنار این ادبیات و فرهنگ سیاه در آن عصر تاریک گاهی به‌رگه‌هائی از ادبیات سالم و پرخاشگر نیز برمی‌خوریم که برخلاف ادبیات منحط کارکذا زیرزمینی و از دسترس مردم بدور بود. آری از مکاتب و سبکها و قالبهای هنری و ادبی غرب برخی با شعر و ادبیات ما سازگار است مانند کلاسی‌سیسم و رمانتیسم (احساس‌گرائی) و رئالیسم (واقع‌گرائی) و هم چنین نمایشنامه و داستان و داستانک (داستان کوتاه) زیبا. اقتباس هنرمندانه از آثار ادبی یادشده سبب توانگری ادبیات می‌شود ولی بسیاری از کارهای غربیان بدردمان نمی‌خورد مانند بسیاری از موارد و نمونه‌های هنر و شعر و داستان و داستان کوتاه جدید که برپایه گسستگی معنی و غرابت و ابهام و نامطبوعیست. تقلید از این هنر و ادبیات هیچگاه برای ما مفید نیست و جز زیان نتیجه‌ای ندارد. از این موارد است تقلید از مکاتب ادبی سمبولیسم (رمزگرائی) افراطی، دادائیسم، فوتوریسم(آینده‌گرائی)، امپرسیونیسم (تاثرنگاری)، سوررئالیسم (فراواقع‌گرائی). این مکتبها در غرب در شرایطی بوجود آمده‌اند که ما بکلی فاقد آنیم زیرا نه آن اوضاع و احوال اجتماعی غرب که آفریننده این مکاتبست درکشور ما موجود است و نه تحولات ادبی و هنری آن دیار در اینجا بوقوع پیوسته است. اینک تفصیل این موضوع:

از لحاظ شرایط اجتماعی این مکاتب متعلقند به‌جامعه سوداگری‌وسرمایه‌داری، جامعه‌ای که مستعمرات را غارت می‌کند و رفاهی نسبی برای ملت خود بوجود می‌آورد یعنی شرایطی که درکشور ما جز برای عدهٔ معدودی وابستهٔ به‌غرب‌موجود نیست. ما نه اقتصاد سرمایه‌داری و امپریالیستی داریم و نه به‌آن مرحله از رفاه و تکنولژی رسیده‌ایم و نه روحیات و افکار زائیدهٔ این شرایط دربین ما هست. ما هنوز جامعه‌ای نیمه‌فئودالی هستیم با اقتصادی وابسته به‌امپریالیسم. هنوز درغم نان و مسکن و جانیم، هنوز در حال نبرد با امپریالیسم و استعماریم و هنر و

ادبیاتمان نیز باید برخاسته از این مسائل باشد درحالیکه غربیان خود استعمارگرند و هرگز طعم تلخ استعمار را نچشیده‌اند.

نتایج ضربه‌های ادبی و فرهنگی فرمانروایان سابق به‌ما همین است که شعر فصیح و زیبا و خودجوش خویش را که از بطن انقلاب مشروطیت روئیده بود بیک سو نهادیم و به‌شعر پیچیدهٔ دوران امپریالیستی غرب چسبیدیم و در این غربزدگی حتی به‌مکاتب سالم آن سامان یعنی رئالیسم اجتماعی و انقلابی که بهترین مکتب برای جوامع در حال نبرد با امپریالیسم است توجه نکرده‌ایم. آری رئالیسم امروز بهترین مکتب خلقی غربست که بکار مبارزه با استبداد می‌آید ولی غربزدگان از آنجا که ادبیات غرب را هم خوب نمی‌شناسند برای سرودن شعرهای مردمی و خلقی و ضداستعماری هم مکتبهای غیرخلقی و استعماری را بکار می‌گیرند. آنها نمی‌دانند که سمبولیسم افراطی و سوررئالیسم و سایر مکاتب ادبی نو زده ابهام‌گرای اروپا و امریکا بدرد برانگیختن مردم و توده‌ها برضد استعمار نمی‌خورد. اینان درنیافته‌اند که اینها مکتبهائیست برای شبه‌شاعران و روشنفکر نمایان آسایش‌طلب تریانشین. این مکتبها متعلق به‌جوامعیست که از برکت غارت مستعمرات به‌مرحله‌ای از رفاه و تمدن مصرفی رسیده‌اند که می‌توانند وقت زیادی صرف معنی کردن اشعار معماوار و نامفهوم کنند. این نوع شعر یعنی شعرهائی که از سر سیری و تنعم سروده شده و به‌گروههای محدود و معدودی تعلق داشته است در ایران هم بوده است. شعرهائی که برای معنی کردن آنها تمام درباریان و ثروتمندان دور هم جمع می‌شده‌اند و برای کشف معنیشان هنرنمائی و فضل‌فروشی می‌کرده‌اند. هرچه اینگونه اشعار دور از ذهن‌تر و مردم گریزتر و غیر خلقی‌تر بوده‌اند اهمیتشان در نظر سخن‌شناسان و نظریه‌پردازان طبقهٔ حاکمه بیشتربوده است.

آری ما از این نوع نظم و نثرهای درباری و غیر مردمی در قدیم هم زیاد داشته‌ایم. معماها، لغزها، ماده‌تاریخها، قصاید دشواریاب انوری و خاقانی وسنائی از این قبیل بوده‌اند. آری شعرهای‌مغلق و دیر فهم قدیم هم کم وبیش از همان قماش اشعار ناسالم اروپائیست و هر دو نوع بوسیله بیکاران یا متنعمان یا بی‌هدفان بوجود آمده است. (بوسیله کسانی که اصلا به‌منافع اکثریت جامعه و به مصالح توده‌های زحمتکش و مستضعف نمی‌اندیشیده‌اند) به هرحال خاصیت‌غیر-

خلقی بودن درهر دو مشترکست.

از لحاظ ادبی نیز مکتبهای بعد از رمانتیسم (احساس‌گرائی) و رئالیسم (واقع‌گرائی) با شرایط ادبی ما سازگار نیست. این مکتبها برپایهٔ مکتبهای قبلی غربی بنا شده‌اند و هنگامی بوجود آمده‌اندکه مکاتب کلاسی‌سیسم و عصرفلسفی[1] و رئالیسم به‌اوج خود رسیده بود. حالا ما که آن مراحل ادبی را ندیده‌ایم ما که رمانتیسم و رئالیسم و ناتورالیسم را تجربه نکرده‌ایم چگونه می‌خواهیم به‌پله‌های بالاتر از اینها صعود کنیم و یکراست به‌سوررئالیسم برسیم. این تقلیدهای ناشیانه نشان می‌دهد که مقلدان از بدیهی‌ترین اصول ادبیات و نقد ادبی غرب نیز، بی‌خبرند. این امر ثابت می‌کند که اینان نه‌تنها ادبیات فارسی را نمی‌دانند بلکه از ادبیات مغرب زمین و تاریخ آن نیز سردرنمی‌آورند وگرنه این چنین بی‌گدار به‌آب نمی‌زدند و شبه‌شعرهای بی‌معنی نمی‌گفتند.

۴ ـ **شعر کهنه و نو**ـ ممکنست مبهم‌سرایان و نوپردازان افراطی مرا سرزنش کنند که چرا در این دور وزمان که همه شعر نو می‌گویند تو شعر کهنه گفته‌ای. ممکنست از من بپرسند که تو یکی چرا بدنبال موج ادبی موجود راه‌نیفتاده‌ای و چرا همان راه قدیم را رفته‌ای؟ اینان ممکنست با دیدن این قطعات پوزخندی برلب آورند و بگویند باز هم شعرهای عهد عتیق! باز هم شعر «کهنه»! بگویند ای بابا دوره این‌جور چیزها گذشته است! دیگر بعد از حافظ در این قالبها نمی‌توان شعر تازه و بدیع سرود. در مورد شعر نو و کهنه سخن نوزده سال پیش خود را که درجائی نوشته بودم اینجا تکرار می‌کنم و می‌گویم «**شعر اگر نو نباشد شعر نیست**» حال در هر قالبی که باشد. آری تازگی و کهنگی شعر به‌قالب آن بستگی ندارد بلکه به‌موضوع و بیان و بافتش مربوطست و بدیهیست که موضوع این اشعار تازه است زیرا مربوط به‌دوران خاص ماست نه بدوران غزنوی وسلجوقی و صفوی وقاجار. زیرا یا زائیده جنگهای ایرانیان با اعرابست و یا فریادهائیست که برضد دوران اختناق بیست وپنج‌ساله غرب ساخته استعمار خاسته بوده است. بنابراین موضوع آن نو است و از آن مطالبی نیست که در عصر سعدی و حافظ و جامی و فروغی بسطامی مطرح شده است. کسانی که می‌گویند دیگر بهتر از حافظ و سعدی

۱. ادبیات قرن هجدهم فرانسه را ادبیات عصر فلسفی می‌نامند، ادبیاتی که نمایندگان بارز آن روسو و ولتر و منتسکیو بود.

نمی‌توان شعر سنتی گفت و نباید هم گفت و فقط باید شعر نو ساخت ایراد بیجا و مزورانه‌ای می‌گیرند زیرا اولا باید از آنان پرسید مگر امروز شعر نوی که بهتر از شعر حافظ باشد می‌توان سرود؟ مگر شعر عاشقانه و اجتماعی را بهتر از سعدی می‌توان ساخت؟ بیشک امروز شعر نو را هم مثل شعر حافظ نمی‌توان آفرید. بنابراین شعر نو هم نباید گفت. با این ترتیب از سرودن شعر چه «کهنه» و چه «نو» باید دست کشید و باید نسل این هنر زیبای ایرانی را منقرض کرد. ثانیاً اصلا مقایسه شعر انقلابی و اجتماعی معاصر با غزلهای عشقی و عرفانی سعدی و حافظ به‌صرف اینکه هردو در قالب غزلند کار درستی نیست زیرا موضوع و محیط اجتماعی اینها با هم فرق دارند. آن شعرها مربوط به‌دورانی و اینها متعلق به‌دورانی دیگرند. عالی بودن شعر سعدی و حافظ معنیش این نیست که دیگر کسی مسائل تازه امروز را در قالبهای سنتی به‌شعر درنیاورد و یا درخشندگی شعر حافظ دلیل این نیست که امروز فقط باید شعر آزاد سرود.

بشهادت تاریخ ادبیات معاصر دورهٔ قالبهای کهن بهیچوجه سپری نشده است و با این قالبها می‌توان مسائل جدید از قبیل آزادی، انقلاب، مبارزه با استبداد، نبرد با استعمار، دفاع از طبقات زحمتکش، پشتیبانی از مستضعفان، عشق امروزی و غیره را بشعر درآورد همانطور که ادیب‌الممالک، اشرف‌الدین حسینی، بهار، پروین اعتصامی، لاهوتی، فرخی یزدی و عشقی چنین کرده‌اند. نفی اینگونه شعرها و این قبیل شاعران نفی واقعیات و انکار بدیهیاتست و این ایرادهای کودکانه که امروز مد شده است همه ناشی از حسد و ضعف و جاه‌طلبی و یا زائیده بیخبری از ادبیات گذشته و حال ایران و جهانست

۵- نوآوری و سنت‌گرائی - از آنچه نوشتم نباید پنداشت که من با نوآوری و شعر نو و آزاد مخالفم برعکس من معتقدم شعر و هنر بدون نوآوری و ابداع شعر و هنر نیست و من شعری را که نو نباشد شعر نمی‌شمارم. من فقط با شعر آزادی که زیبا و هنرمندانه نباشد و یا سنتهای ادبی ما را ندیده بگیرد مخالفم نه با هر شعر آزادی. من شعر آزادی را که ریشه در زیبائی وروانی وسنت شعر فارسی داشته باشد دوست دارم و به‌همان دلیل خود در این دفترودر کتاب حماسهٔ انقلاب شعرهای آزاد بسیاری سروده‌ام منتها تصور نمی‌کنم نمونه‌های درخشانی باشند. آری بنیاد شعر و هنر برابداع و نوآوری استوار است و تقلید و تکرار از دشمنان بی‌چون و

چرای هنرند. ژرار دو نروال شاعرفرانسوی در این باره تعبیری نغز و دلنشین دارد که چنین است: «نخستین کسی که روی معشوق را به‌گل تشبیه کرد شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بیشعور بود». پژوهشهای زبانشناسی نیز این امر را در شرایطی تأیید می کند، به‌این معنی که برطبق نظریه خبر و اطلاع[1] هرچه تکرار و کثرت استعمال سخنی بیشتر باشد رسائی و ارزش خبری آن ضعیف‌تر است.[2]

بنابراین تشبیه واستعاره وآثار ادبی نیزاز این قانون عام زبان پیروی‌می کنند یعنی تکرار و ابتذال اثر موجب کاهش رسائی و تقلیل زیبائی آن می‌شود.

درهنر صریح و روشن یکی از شرایط این است که ابداع و بدعت نباید مغایر با زیبائی و دلنشینی باشد و یا سبب پیچیدگی و غرابت و نامفهومی و ابهام شود. اما در هر حال هر هنر بدیعی تا حدی غرابت و نامانوسی هم ایجاد می کند به‌همین سبب مردم دربرابر بسیاری از نوآوریها مقاومت می‌ورزند و تا مدتی آن را نمی‌فهمند و نمی‌پذیرند. البته هنر و شعر نوی که پای‌بند زیبائی و صراحت نیست تابع این ضوابط هم نیست و حکم دیگری دارد و نوآوری در آن تابع ضوابط و معیارهای دیگریست که من ازآن بی‌اطلاعم واین معیارهاباید بعد ازاین بوجودآیند.

برای آنکه نوآوری و ابداع در شعر و هنر سبب مشکلاتی نشود باید با سنت‌گرائی توأم باشد یعنی شکل و بیان و موضوع شعر و هنر نو باید با سنتها و گذشته هنری وشعری هر ملتی رابطه داشته باشد و بیکبار از آن نگسلد. به‌عبارت دیگر هنر و شعر نو ضمن آنکه باید بدیع و تازه باشد درعین حال باید ادامه شعر و هنر سنتی گذشته نیز باشد. همانطورکه نوآوری سعدی ومولوی و حافظ و بهار و شاعران خوب نوپرداز نیز چنین بوده است. همچنانکه کرنی وراسین و موسه وهوگو و بودلر و شکسپیر درضمن ابداع سنت را هم مراعات کرده‌اند.

درکشور ما اشعارآزادی که جائی برای خود بازکرده‌اند اصول سنتی از جمله. فصاحت و روشنی و وزن وقافیه را رعایت نموده‌اند.

بنابراین وحدت و تعادل منطقی و معقول بین سنت‌گرائی و نوآوری لازمست. به‌عبارت دیگر وحدت و تعادل بین سنت و بدعت یکی از شرایط عمدهٔ نوآوری

1. Infornation

۲. به‌کتاب مسائل زبانشناسی نوین صفحه ۱۱۷ نوشته دکتر باطنی وبه کتاب Element de Linguistiqu Gènèrale ـتألیف آندره مارتینه A. Martinet چاپ سوم نگاه‌کنید.

است و هیچ شاعر و هنرمند بزرگی از این قانون سرباز نزده است.

امروز گروهی متعصب و صاحب غرض شعر نو را فقط به‌نوشته های بی‌وزن و یا به‌آنهائی که وزن دارند اما مصراعهایشان مساوی نیست و احیاناً قافیه‌ای هم ندارند منحصر می کنند و موجب محدودیت شعر و نوآوری ادبی می‌گردند و آزادی هنر و هنرمند و شاعر را سلب می‌نمایند و با این کار گناهی بخشایش ناپذیر مرتکب می‌شوند. اصولا دادن صفت «نو» و «کهنه» به‌شعر بهیچوجه درست‌نیست چه گفتیم هر شعری باید نو باشد زیرا شعر هنر است و لازمه هنر نیز بدعت و تازگی است و نوجوئی بهیچوجه محدود نیست. آری نوآوری به‌صورتهای متعدد و بیشماری درشعرجلوه‌گرمی‌شودومثلا درشعرفارسی می‌توان‌این‌اقسام رابرای نوجوئی ذکر کرد:

۱— موضوع تازه ۲— تکامل موضوعها و تصویرهای گذشتگان ۳— آوردن تصویرها و تشبیهات و آرایشهای تازهٔ ادبی ٤— آوردن ردیفهای نو ٥— ساختن لغت وترکیب جدید ۷— دید تازه ۸— قالب نو[۱]. دراشعار این دفترمی‌توان به بسیاری از عوامل یاد شده نوآوری برخورد کرد از آن جمله‌اند ردیفهای تازه‌ازقبیل «زنده‌اید» «ای سرزمین خوار»، «بجنگید»، «جنگ می کنیم»، «ای سرباز ایران» که به‌اقتضای محیط رزمی و وطن‌دوستانه در شعر آمده‌اند. همچنین لغات نوی مانند «سرزمین خوار» و تشبیهات و بافت تازه نیز دیده می‌شود. باری هواخواهی از سنت نباید تا آن حد باشد که آنقدر برگور گذشته درجا بزنیم و مویه کنیم که از خلق و ابداع و نوآوری درحال بازایستیم و نباید تا مرحله‌ای باشد که قواعد دست وپاگیر شعر قدیم را تا جائی بکار بندیم که پیچک‌وار گریبانگیر و وبال گردن اندیشه و خلاقیت هنری ما گردد. پیروی ما از سنت تنها در حد حفظ بعضی از اصولست. به این دلیل عدول ازقواعد قدیم در اشعار من کم نیست. از این قبیل است:

۱— در بعضی از موارد قواعد «قافیه‌اندیشی» و «ردیف‌پردازی» را مراعات نکرده‌ام و درنتیجه تکرار قافیه و شایگان در شعرهایم اندك نیست و این خود بهانهٔ خوبی است بدست «استادان شعر» و «قافیه‌بازان» از طرفی و نوپردازان بهانه‌جوی افراطی و سنت‌ستیز از طرف دیگر که داغ دل را خالی کنند و ما را بیدریغ به‌باد حمله گیرند و بکوبند. به‌این سبب پیش از آنکه آنان دست‌بکار شوند من خود ابتکارعمل را بدست می‌گیرم و خویشتن را مورد «سرزنش» قرار می‌دهم و

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر به‌مبحث «نوآوری و سنت‌گرائی» درهمین کتاب رجوع کنید.

به‌این «گناه بزرگ» که حافظ و مولوی هم آن را بارها مرتکب شده‌اند اعتراف می‌نمایم که جائی برای گله و انتقاد و جنگ و گریز دیگران باقی نماند و از آن بالاتر به‌بهانه‌گیران و مخالفان شعر روان‌سنتی که از این «خطای بزرگ» من غافل مانده‌اند راه وچاه را نشان می‌دهم که مرا «بیغرضانه» مورد لطف و عنایت قرار دهند و آثارم را «بیطرفانه» و محضاًلله نقد فرمایند و هرچه دل تنگشان می‌خواهد بگویند.

باری قافیه اگر تکرار نشود بهتر است ولی بنظر من تکرارش بنا به‌ضرورت هنری لغزشی بشمار نمی‌رود بخصوص که شاعران بزرگ قدیم مانند سعدی و حافظ هم دست به‌این کار زده و با شعر خود جواز این سرپیچی و طغیان را داده‌اند.

اصولا در قافیه‌پردازی تجددهای دیگری هم می‌توان روا داشت که چون من خود تاکنون دست به‌آن نزده‌ام از بحثش پرهیز می‌کنم و آن را به‌وقت دیگری وامی‌گذارم.

۲ــ ازآوردن تخلص که نوعی تکلف وتصنع است همواره خودداری کرده‌ام.

۳ــ جائی که احساس یا توانائی غزلسرائی من تمام شده است شعر را تمام کرده‌ام اگر چه پس از یک بیت باشد. بنابراین قطعات یک بیتی و دوبیتی و سه بیتی و چهاربیتی هم در میان اشعار من کم نیست که این هم خود نوعی تجدد است اگرچه دراین کار نیز پیشینیان بویژه سعدی بربنده فضل تقدم داشته‌اند.

٤ــ آنجا که بیان احساس و اندیشه در قالبهای سنتی ممکن نبوده است به قالبهای نیمائی روی آورده‌ام. یعنی قالبهائی که وزن و قافیه دارند اما نه‌به‌ترتیب قدیم. از سرودن شعر مبهم و بی‌وزن یا شعری که دارای «وزن درونی» باشد بکلی پرهیز داشته‌ام زیرا رعایت سنت را تا حد مراعات وزن و قافیه و وضوح و فصاحت واجب می‌دانم و سخن بی‌وزن و نامفهوم را شعر نمی‌شمارم.

از این بحث روشن می‌شود که کسانی که نوآوری را منحصر به‌شکستن قالب و آوردن شکلهای نو می‌دانند متعصبانی آوازه‌جو و جاه‌طلب و بیمایگانی بی‌اطلاع از نقد ادبی بیش نیستند. ضمناً باید دانست که در شعر فارسی بواسطه وجود صدها وزن عروضی شاعر نیاز چندانی به‌شکستن قالب و اختراع وزن جدید ندارد و آنکه با استعداد است می‌تواند اندیشه‌ها و افکار تازه خود را در قالبها و اوزان موجود بیان نماید و دهها قسم نوآوری با همین قالبها داشته باشد و فقط‌وقتی‌قالب را باید بشکند که ضرورتی هنری ایجاب کند.

۶- سوگنامه‌ها و ستایشنامه‌ها- در این مجموعه چند قطعه شعر در سوگ یا ستایش بزرگان و رهبران ایران و جهان و یا در حق استادانم به‌سبب خدماتی که به‌علم و دانش و انسانیت کرده‌اند سروده‌ام. بهانه‌گیران باز ممکنست مرا مداح یا مرثیه‌سرا و اشعارم را مدیحه هائی تملق‌آمیز و غیر متعهد قلمداد کنند. در جواب باید بگویم هر رثاء و هر مدیحه و ستایشنامه‌ای ناپسند نیست. آنچه نامطلوبست مدح ستمگران و نابکاران و جبارانست به‌قصد دستیابی به‌قدرت یا ثروت وگرنه اشعاری که در ستایش رهبران و پیشوایان دینی و اجتماعی و علمی و فرهنگی گفته شده است از جملهٔ اشعار متعهد واجتماعیست نه‌از زمرهٔ مدایح وستایشنامه های چاپلوسانه و طمعکارانه. بخصوص مدیحه هائی که پاداش و صله آنها چیزی جز طرد و زندان و تبعید و استقبال خطر نباشد. از آن جمله است آنچه دربارهٔ انقلابیان و زندانیان سروده‌ام. باری سوگنامه ها و ستایشنامه هائی که در این دفتر است درواقع ستایش دانش و آزادگی و فضیلت است نه مدح پول و ثروت. این شعرها به‌مناسبت شخصیت اجتماعی و انسانی و علمی و معنوی ستایش شدگان گفته شده است نه‌به سبب رابطهٔ خصوصی با آنان و نه در نتیجهٔ فایده‌ای که از آنها به‌من رسیده است. با بسیاری از اینان مانند نهرو و راسل هیچگونه ارتباط شخصی نداشته‌ام و اصلا آنها را نمی‌شناخته‌ام که حمل برتملق و چاپلوسی و نفع‌پرستی شود. استادانی هم که ستایش گردیده‌اند یا بازنشسته بوده‌اند و یا درگذشته‌اند.

۷-شعرچیست؟- برای شعر دهها تعریف شده است بنابراین تعیین حد و مرز آن کار آسانی نیست زیرا نظریات صاحبنظران در آن باب متفاوتست. علت این اختلاف‌نظرها یکی اختلاف دیدگاهها و نگرشهای شاعران وشعرشناسانست دربارهٔ شعر. دیگر تحول شکل و محتوی و مفهوم شعر است در طول تاریخ و در بین ملل. مثلا بعضی قافیه را برای شعر لازم می‌دانند و سخن بدون قافیه را شعر نمی‌شمارند و برخی چنین نیستند و کلام قافیه دار راجدول کلمات متقاطع می‌نامند. پاره‌ای شعر روان را دوست دارند و پاره‌ای دیگر اشعار مبهم و دشوار یاب را. گروهی برآنند که شعر حتماً باید اجتماعی و متعهد باشد. اینان شعر غیر متعهد را قبول ندارند درحالی‌که گروه دیگر معتقدند شعر هم می‌تواند اجتماعی باشد و هم شخصی و رسالت و تعهد شعر فقط زیبائی و شور آنست وبس. این دسته می‌گویند هر اندیشه‌ای چه سودمند و چه ناسودمند وقتی موزون و زیبا و مؤثر بیان شود شعر

است. پس تعریف شعر آسان نیست ولی در عین حال هر کس با شعر سروکار دارد و می‌خواهد دربارهٔ آن قضاوت کند باید از آن تصوری و تعریفی — هرچند مه‌آلود و غیردقیق — در ذهن خود داشته باشد. باید لااقل خود بداند که به‌چه چیز شعر می‌گوید و به‌چه چیز نثر. زیرا اگر او نداند که منظورش از شعر چیست نه می‌تواند شعر بگوید و نه می‌تواند شعر را بشناسد و ارزیابی کند. وقتی کسی نداند شعر چیست چگونه می‌تواند خوب و بدش را تشخیص دهد؟ چنین کسی چگونه قادر به‌تمیز شعر از نثر است؟

یکی از عوامل جنگ و نزاع برسر شعر نو و کهنه همین بی‌اطلاعی مدعیان شاعری و سخن‌شناسی از شعر است. یکی از علل اینگونه جدالها اینست که‌شاعران و علاقمندان به‌شعر تصور دقیق و درستی از آن ندارند و مفهومش در ذهن آنها واضح و روشن نیست. مثلا اگر از نام‌آورترین و جنجالی‌ترین شعرمداران امروز بپرسید که مقصود تو از شعر چیست و فرق شعر بانثر کدامست پاسخ درستی از او نخواهید شنید. اگرچه وی بظاهر کلماتی سرهم می‌کند و به‌شما تحویل می‌دهد اما سخنان او هیچکدام تعریف شعر نیست. او به‌شاعران سنت‌گرا حمله خواهد کرد، فردوسی و سعدی را خواهد کوبید، دربارهٔ حافظ و مولوی سخنان دلفریبی خواهد گفت، کلمات قصاری از تی‌اس‌الیوت وپل‌سارتر برای شما مثال خواهد آورد و جمله هائی که اینجا و آنجا شنیده و خوانده اما نفهمیده است برای شما بازگو خواهد کرد ولی دست‌آخر حرف اصلی را هیچوقت بشما نخواهد زد زیرا او خود چنین چیزی را از اصل نمی‌داند. فی‌المثل او به‌شما خواهد گفت «شعر یعنی زندگی» یا «شعر یعنی سلاح مبارزه» یا «شعر گرهیست عاطفی که در کلامی آهنگین شکل می‌گیرد» ولی این چیزها هیچیک معنی و تعریف دقیق و منطقی و فنی شعر نیست. اینها حرفهائی شاعرانه و اغراق‌آمیزند درباره شعر زیرا شعر جزئیست از زندگی نه‌تمام آن، اگر زندگی فقط شعر است کار و کوشش و انسانیت و اخلاق و حرکت و جلوه‌های گوناگون دیگر آن چیست؟ اگر شعر زندگیست پس خود زندگی چیست؟ اگر شعر زندگیست و این دو هیچ فرقی باهم ندارند چرا برای آنها دو لغت جداگانه و متفاوت وضع کرده‌اند؟ آیا مردم سفیه بوده‌اند که بین این دو فرق قائل شده‌اند؟ یا اگر شعر سلاح مبارزه است پس تفنگ و مسلسل مبارزان یا سخنرانی و مقاله انقلابی چیست؟ ممکنست شعر هم گاهی بعنوان سلاح مبارزه بکار رود اما بهرحال

شعر ویـژگی دیگری دارد و زنـدگی و سلاح مبـارزه ویـژگی دیـگر. اگر شعر فقط «گرهیست عاطفی بر کلامی آهنگین» پس تکلیف تأثیر و زیبائی و فخامت آن چه می‌شود؟ آیا هر سخن آهنگین و عاطفی ولی نازیبا و بی‌تأثیری شعر است؟ اگر چنین است فریادهای آهنگین و عاطفی ولی بی‌معنی و دلخراش دیوانگان چیست؟ آیا این تعریف گنگ هم مانند اشعار غربزده نامفهوم نیست؟ گفتن این سخنان از طرف جاه‌طلبان و آوازه‌جویانی که سعدی و فردوسی را هم بشاعری قبول ندارند پوششی است برای تحریف معنی واقعی شعر و مقدمه‌ایست برای کوبیدن شاعران بزرگ سنت‌گرا و مبالغه کردن دربارهٔ شعرای نو پرداز. غرض گویندهٔ غرب‌گرا از گفتن این عبارات روشن کردن ذهن شما دربارهٔ شعر نیست بلکه مراد او گیج کردن شماست درباره آن. مراد او غالباً اینست که نوشته‌های ناهموار و کژآهنگ و بی‌مزه و نامفهوم خود را به‌خلق‌الله شعر قالب کند و نام خویش را در لیست شاعران ثبت نماید اگرچه با سفسطه و مغلطه باشد. اگرچه با استناد ریاکارانه به‌گفته‌های افلاطون و ارسطو وسارتر و بودلر باشد. مراد از ذکر اینگونه تعبیرهای کشدار و در عین حال زیبا بیان کلمهٔ حق است برای مقصودهای باطل. ولی شبه شاعر هرچه بگوید و هرمثالی بزند قادر نیست بی‌اطلاعی و گیجی خود را نسبت به‌مفهوم شعر بپوشاند. او می‌خواهد با این جوانفریبیها و با این دست‌وپازدنها و از این شاخ به‌آن شاخ پریدنها بگوید شعر یعنی نوشته‌های من و امثال من. او می‌خواهد بگوید بهار، فرخی یزدی، عشقی، نسیم شمال، ایرج، افراشته و حتی فردوسی و سعدی شاعر نیستند و جوانان کم سن و سال شاعرند.

پس نخستین گـام شاعـری و شعر شناسی دانستن معنـی و مفهـوم شعـر است وچنانکه گفتیم شاعر و سخن‌شناس حداقل باید بدانند که مرادشان از شعرچیست و به‌چه چیزی شعر می‌گویند بنابراین ماهم با همه اختلافهائی که دربارهٔ معنی و مفهوم شعر هست طبق همین اصل تعریفی از آن بدست می‌دهیم تا ایرادی که ما به‌دیگران گرفتیم دیگران به‌ما نگیرند و در تعقیب این منظور می‌گوئیم: **«شعر سخن آهنگین و مؤثر و زیباست»** پس شعر حداقل باید سه خاصیت داشته باشد. موسیقی، تأثیر، زیبائی و ممتاز بودن. موسیقی خود یکی از عوامل تأثیر شعر است و در فارسی مهم‌ترین عامل تمیز آنست از نثر. آری شعر باید مؤثر و جذاب باشد یعنی باید خواننده را تکان دهد. شعر باید شور و جوش داشته باشد. شعر باید چون

شراب گیرا باشد و چون آب زلال و گوارا. به‌گفته دیگر شعر سخنی است بامعنائی عالی‌و رنگین و با احساسی‌شورآفرین‌و با الفاظی نگارین‌و دلنشین‌و با بافتی‌منقش و زنگ‌دار و آهنگین و پرطنین و ما این ویژگیها و تعریفها را از کلام شاعران بزرگ ایران و جهان یعنی از سخن فردوسی و سعدی و همر و اوری‌پید و شکسپیر استخراج کرده‌ایم و پیش از این نیز آن را بشکلی دیگر بیان نمودیم و گفتیم «شعر یعنی سخن موزون و فصیح وشورانگیز». باری وقتی شعر چنین‌شد، وقتی شعرجادوگر و افسون‌انگیز بود در خواننده تأثیر می‌کند، او را بحرکت درمی‌آورد و منقلبش می‌سازد. بنابراین شناخت شعر و تشخیص خوب و بد آن به‌سخنرانیهای طولانی و مقالات خسته‌کننده و مصاحبه‌های جنجالی احتیاج ندارد. اگر سخن موزونی ما را گرفت و تکان داد و در ما اثر کرد شعری خوبست والانه. شعر خوب خود معرف خویش است و به‌معرفی این و آن احتیاجی ندارد. شعر خوب مانند مشک می‌بوید و نیازی نیست کسی چیزی درباره آن بگوید. شعر و هنر خوب شما را افسون‌می‌کند و می‌گیرد و با نیروی سحرآمیز خود دیوارهای زمان را می‌شکافد و تاریخ را فتح می‌کند همانطورکه شعر بزرگانی که نامشان را بردیم چنین کرده است. آن شعر ضعیف و سست و مبتذل وبی‌معنی است که به‌تفسیر و تبلیغ احتیاج دارد. آن شعر نامفهوم وگنگ است که باید به‌زور مصاحبه وپارتی بازی و شب‌شعر و مقاله و «نقد ادبی» آن را معنی و توجیه نمود و به‌مردم حقنه کرد. ما ایرانیان از قدیم تاکنون شاهکارهای ادبی‌و پهلوانان‌شعر خویش‌را از این‌راه شناخته‌ایم و حالاهم شاعران معاصر وآیندهٔ خود را باید ازهمین‌طریق بشناسیم. کسانی‌که با پرحرفی و سخنرانی و سفسطه می‌خواهند سعدی را از مسند آسمانی خود به‌پائین بکشند و مشتی بی‌استعداد مغلق‌باف و بی‌معنی‌گوی را بجای او بنشانند ول‌معطلند. آنان آوازه‌جویان شهرت‌طلبی هستندکه باد می‌کارند و طوفان درو می‌کنند. بی‌گمان امروز هم اگر شاعر سنت‌گرا یا نوپردازی جائی برای خود در دل مردم بازکرده است درنتیجهٔ خوبی و زیبائی شعرش بوده است نه به‌علت چیز دیگر. اگر پروین، پروین شده است و اگر فروغ، فروغ گردیده است به‌همین سبب بوده است. آری ما تا وقتی که‌سخن‌شناس با انصاف نداریم باید با ذوق و احساس طبیعی خود شعر را نقد و ارزیابی کنیم نه‌با جوسازیهای ادبی و نه‌با غرض‌ورزیها. وقتی شاعرنمایان میداندار نقدند در تشخیص شعر باید وجدان ادبی خود را حکم و داور قرار دهیم

نه‌افکار و عقاید آنان را زیرا از هزاران سال تاکنون کسی ارزیابی دقیقی از شعر برای ما نکرده است که مابتوانیم به‌آن تکیه کنیم. زیرا نقد ذوقی و طبیعی مهمترین نوع نقد شعر در طول تاریخ کشور ما بوده است. این کار تنها روش انتخاب شعر بوده است. عمر این نوع نقد به‌اندازهٔ عمر ادبیات ما کهنسال‌ست. آری ما هیچگاه نه‌ناقد خوب و زبردست داشته‌ایم و نه‌نقد فنی و تخصصی سالم و بیطرفانه. تذکره‌نویسان و تاریخ ادبیات‌نگاران ما سعدی نابغه و امامی هروی کم استعداد را بیک اندازه ستوده‌اند و هردو را با یک چوب رانده‌اند. بلاغت‌نویسان ما از قبیل وطواط و شمس قیس و شرف‌الدین رامی نیز شعر دقیقی و فردوسی را بدون ترجیح در کنار هم چیده‌اند و بآنها به‌یک چشم نگاه کرده‌اند. کتابهای اینان لبریز است از ابیات شاعران درجه دوم و سوم و چهارم. در این کتابها بندرت به‌بیتهائی از شاعران درجه اول یعنی فردوسی و خیام و مولوی و سعدی و حافظ برمی‌خوریم بعضی از اینها مانند وطواط هرجا عرصه را بر خود تنگ دیده‌اند و هرجا برای قواعد عربی تبار و فارسی ستیز خود مثالی از شعر ایران نیافته‌اند بزور خود شعری بافته و کلامی ساخته و در اثر خویش گنجانده‌اند. مثلا ما هیچگاه در شعر ستارگان قدر اول ادبیات خود به«تشبیه مضمر» برنمی‌خوریم اما بدیع نگاران ما با زور و ضرب و با زحمت‌فراوان یک رباعی از امیر معزی برای این قاعدهٔ عربی نژاد پیدا کرده‌اند که نه‌زیباست و نه‌درست. یا نوشته‌اند این بیت فردوسی:

بريد و دريد و شكست و ببست یلان را سروسینه و پا و دست

دارای صنعت «لف و نشر مرتب» است. این درست است ولی عامل اصلی شور و حرکت آن راکه در پی‌هم آمدن فعلها و اسامی مناسب است ننوشته‌اند. ننوشته‌اند که این بیت بهترین نمونه صنعت ایجاز و پی‌آوریست نه‌لف و نشر. آنان لف و نشر راکه اصولا آرایش و صنعتی نیست و به‌شعر زیبائی و لطفی نمی‌دهد به‌عنوان عامل لطف و زیبائی آورده‌اند. آری سخن‌شناسان گذشته ما چنین بوده‌اند و هیچ معیار و میزان دقیقی دربارهٔ تمیز شعر خوب از بد، بدست ما نداده‌اند وبه‌جای این کار یک مشت سخنان پیچیده و مغلق و تعارف‌آلود و اغراق‌آمیز را بعنوان نقد شعر از خود برجای گذاشته‌اند و در تذکره‌ها و کتابهای فربه و ستبر خود ضبط کرده‌اند. اگر چه همینها هم غنیمتند و از هیچ بهترند اما به‌هرحال نقد شعر نیستند. اینان از روی ناآگاهی هزاران شاعر درجه سوم و چهارم و پنجم را در کتابهای خود

ردیف کرده‌اند تا قدر شاعران درجه اول ما مجهول بماند. تا دوغ و دوشاب را یکسان معرفی نمایند. اینان از «اشعار» عماره مروزی و ناصر بخارائی و قمری جرجانی بیشتر سخن بمیان آورده‌اند تا از فردوسی و خیام و مولوی و سعدی و حافظ کمتر سخن بگویند. تا ارزش شاعران بزرگ پیش ملت ایران در حد شاعر نمایان یاد شده کاهش یابد. اینان با پر کردن کتب خود از شبه شعرها و اشعار سست و بیحال و کمرنگ غبار ابهامی بر روی شعر و شعرشناسی و نقد ادبی ما پاشیده‌اند و مردم را در شناخت شعر خوب گیج کرده‌اند زیرا خود در شناختن شعر گیج بوده‌اند و دلیل آن نیز اشعار نازیبا و سستی است که خود سروده‌اند ولی ملت ایران خوشبختانه گول این شبه‌ناقدان و شبه‌شاعران را در قدیم نخورده و حالا هم گول جانشینان غربزده آنها را نخواهد خورد. ملت ما علیرغم توصیه آنان کار خود را کرده است و نام جاویدان فردوسی و حافظ را به‌خاطر سپرده است و اسم عماره مروزی و ابوالمؤید بلخی و قوامی رازی و شهاب ترشیزی و واعظ قزوینی را با سفارشهای مکرر و پشت‌سرهم تاریخ ادبیات نگاران و تذکره‌نویسان از یاد برده است و آنان را در قبرستان تذکره‌ها و تاریخ ادبیاتها و در شکم کتابهای بدیع دفن کرده است. پس روشن شد که ما دو نوع نقد داریم: یکی **نقد ذوقی و طبیعی** که بوسیله مردم عادی و غیرمتخصص صورت می‌گیرد دیگر **نقد فنی و تخصصی** که بوسیله شعرشناسان و شاعران عملی می‌شود. متأسفانه بنابرآنچه گفتیم‌ما نقد فنی به‌معنی حقیقی آن نداشته‌ایم و سخن‌سنجان والامقامی چون ارسطو، ویرژیل، لونگینوس، بوالو، لسینگ و سنت‌بو در میان دیروزیان و امروزیان ما ظهورنکرده‌اند و نقدهائی که در این زمان مد روز شده‌اند بندرت سالم و درستند. اینها بیشتر عربده‌هائی آزمندانه و جاه‌طلبانه‌اند تا نقدهائی سالم و بیطرفانه. در این نوع باصطلاح نقدها مشتی افراطی تندرو بجان هم افتاده‌اند. بعضی شعر سنتی معاصر را بکلی رد کرده‌اند. و بعضی دیگر شعر آزاد و نو را. پاره‌ای حمیدی و بهار را شاعر نمی‌دانند و گروه دیگر فروغ و اخوان را. در حالی که سخن‌شناس با انصاف هم آنان را قبول دارد و هم اینان را. ناقد بیغرض با شعرهای خوب هردو دسته‌موافقست و با شعرهای بدشان مخالف. نتیجهٔ این هوچیگریهای ادبی که سالها وسایل دسته‌جمعی ما را تسخیر و جوانان ما را گمراه نموده بود این بود که مشتی یاوه و هذیان را به‌نوباوگان معصوم ما شعر قالب زدند و ادبیات معاصر را به‌طرف انحطاط

کشاندند و ضربه‌ای هولناک به‌این شاخه از فرهنگ ما وارد آوردند.

حال که چنین است و ما شعرشناس بی‌غرض و مرض یا نداریم یا کم داریم چنانکه گفتیم بهتر است داوری درباره شعر را به‌جامعه و تاریخ بسپاریم. بهتر است این کار را مثل گذشته به‌ذوق طبیعی مردم واگذاریم. بهتر است به‌جای نقد کاذب و دروغین فنی جاه‌طلبان و شبه شاعران به‌نقد ذوقی صادقانه ملت ایران تکیه کنیم و شعرهای خوب و بد را با مراجعه به‌وجدان ادبی و ذوق طبیعی خود برگزینیم نه به‌سفارش دوستان و همسالان یعنی کسانی که تحت تأثیر افکار مسموم ونقدهای زهرآگین شاعرنمایان قرار گرفته‌اند. شعری را ترجیح دهیم که معنی و مفهوم آن را می‌فهمیم و از آن لذت می‌بریم نه‌آن چیزی که هیچ از آن درنمی‌یابیم و باید از راه جن‌گیری و رمل و اسطرلاب معنی آن را پیدا کنیم.

اگر ما نقد دقیق فنی نداشته‌ایم دلیل عیب نقد فنی نیست. نقد فنی و تخصصی اگر درست صورت گیرد بسیار هم مفید است و ما باید این نوع نقد را از اول آغاز نمائیم. باید تقریباً آنرا از صفر شروع کنیم و عده‌ای را برای این کار پرورش دهیم. آنچه شما را از آن برحذر می‌دارم شیادی ادبی و تقلب در نقد است نه‌نقد فنی. اعتراض ما به‌نقد بدلیست که طراران ادبی عصر ما به‌جای نقد واقعی رایج کرده‌اند و از برکت چنین نقدی دهها هزار شاعر قلابی برای ما ساخته و پرداخته‌اند. حمله ما به‌تخریب ادبی و ویرانسازی فرهنگی است نه‌به‌نقد فنی.

البته شرط موفقیت نقد طبیعی و ذوقی اینست که ما دربارهٔ شعر پیشداوری غلط نداشته باشیم یعنی تحت تأثیر تبلیغات و وسوسه‌های افراطیان گمراه نشده باشیم. یعنی مثلا از بیخ مخالف شعر آزاد یا از بنیاد دشمن شعر سنتی نباشیم. یعنی هر شعر روانی را شعار نشماریم و یا هر سخن مبهمی را هذیان ندانیم. برعکس از پیش قبول کنیم که بعضی از شعرهای آزاد خوبند و بعضی بد. بپذیریم که برخی از اشعار سنتی سست هستند و برخی دیگر استوار. یقین داشته باشیم که پاره‌ای از نوشته‌های مبهم هذیانند و پاره‌ای دیگر شعر. وگرنه کسی که دربارهٔ ادبیات معاصر قضاوت قبلی نادرستی مانند آنچه دیدیم داشته باشد فاقد ذوق طبیعی و سالم خواهد بود و چنین کسی مانند شبه شاعران و شبه‌ناقدان پیش گفته برای ارزیابی صحیح شعر صالح نخواهد بود زیرا او هم بدرد همان گمراهان مبتلاست. زیرا او نیز ذوق و وجدان ادبی خود را به‌آنان فروخته است و ترازوئی برای خود باقی

نگذاشته است که با آن آثار ادبی را بیغرضانه بسنجد و خوب و بدش را تمیزدهد.
باری نقد طبیعی و ذوقی یعنی آنکه با وجدانی بی‌آلایش و لبریز از انصاف و خالی ازوسوسه پیشداوریهای هر روز بـه‌میدان ارزیابی و نقد بـرویم و زشتیها و زیبائیهای شعر را بـازشناسیم. در ایـن عـرصه فقط بندای ذوق و احساس خـود گـوش فرادهیم نـه‌به‌سخنان و تفسیرهای شبه ادبی این و آن. به‌تأثیری که شعر برصفحه حساس قلب ما می‌گذارد توجه کنیم نه‌به‌شهرت کاذب و دروغین گویندهٔ آن. در این کار وقتی حس ادبی ما شهادت داد کـه اثری نامفهوم و سست است چه‌نیازی بـه‌شهادت دیگران داریم و چه‌احتیاجی به‌شهرت و اسم و رسم گویندهٔ آنست.

یکی از عوامل گمراهی مـردم نسبت بـه‌شعر همان شهرت سرایندهٔ آنست بخصوص اگر کاذب باشد و بزور رادیو و تلویزیون و مطبوعات به‌مردم تحمیل شده باشد. مانند شهرتی که در سایهٔ استبداد شاهنشاهی برای بعضی شاعرنمایان مثل قارچ از زمین روئیده و بوجود آمده بود تا نام و شهرت شاعران متعهد واقعی مانند فرخی یزدی و بهـار و نسیم شمال و عـارف و عشقی را از یاد ببرد و مخفی کند. پس یکی از راههای ارزیابی شعر معاصر آنست که این شهرتهای شیطانی و استبداد ساخته و اختناق پرورده را از خاطر محو سازیم و شاعران معاصر را چه‌مشهور و چه‌گمنام از نو ارزیابی کنیم و آنها را از روی شعر و هنرشان بشناسیم نه از روی شهرتشان. در این حالست که در آثار بیشتر نام‌آوران قطعاتی کم‌بها و سست و بی‌ارج خواهیم یافت و درمیان نوشته‌های گویندگان بی‌نام و نشان اشعاری ناب و درخشان خواهیم دید.

شاعرکیست؟ـ شاعـر کسی است کـه بتـوانـد اشعاری بـا چنـان خصوصیاتی که برشمردیم بسراید. چنین کسی باید اندیشه‌ای تابناك و والا، احساسی تند و انسانی، استعدادی‌درخشان و اطلاعاتی وسیع داشته باشد. یعنی باید متفکر و اندیشه‌گر و حساس و مستعد و با اطلاع باشد.

پس او باید هم استعدادهای ذاتی داشته باشد و هم تخصصها و اطلاعات کسبی لازم. او باید حداقل دارای سه استعداد ذاتی باشد که عبارتند از: هوش و حساسیت و استعداد شاعری.

اطلاعات کسبی لازم برای شاعرامروز عبارتند از فلسفه، علوم جدید و قدیم، فنون ادبی، زبانشناسی، تسلط برشعر گذشته و حال ایران، آشنائی با شعر و ادبیات

جهان، زیباشناسی، نقد ادبی، تاریخ ادبیات، سبک شناسی، تاریخ و خیلی چیزهای دیگر.

شاعری خود درجاتی دارد که ممکنست برای آن دست کم چهار مرتبه قائل شد: ضعیف، متوسط، خوب، عالی. از این میان شاعر ضعیف و متوسط بدرد نمی‌خورد و دلی را نمی‌لرزاند زیرا یکی از ویژگیهای شعر و هنر کمال آنست. بگفتهٔ دیگر شعر سخن ممتاز و کامل و فاخر است نه گفته عادی و مبتذل. به همین سبب است که لابرویر می‌گوید «هیچ چیز تحمل ناپذیرتر از شنیدن یک شعر متوسط نیست.» به همین علت است که نظامی برای شاعران مقامی بعداز پیغمبران قائل است و دیگری «شعر را دهان یهوه» می‌نامد. به همین علت است که فقط فردوسیها و حافظها و شکسپیرها و بودلرها می‌توانند به این مقام والا برسند. کسانی که علاوه برنبوغ ذاتی به عالیترین دانشها و اندیشه‌های زمان خود دست یافته‌اند. بنابراین شاعری امروز کار نوابغ و نخبگان و درس‌خواندگان است نه کار کم‌سالان و از مکتب گریختگان اندك مایه و نه کار کسانی که در پائین ترین مراحل علمی و تجربی و فکری هستند آری بهارشدن و ایرج‌شدن وپروین شدن آسان نیست. در این میدان باید باغولهای ادبی ایران و جهان نبرد کرد. با ناصرخسروها و مولویها و هوگوها. بنابراین جوانانی که خواستارگام نهادن در راه دشوار شاعری آنهم در کشور سعدی و حافظند باید امکانات خود را بسنجند. باید کوشش بسیار کنند. باید استعداد و اطلاعات بسیار داشته باشند. باید دانشهای فراوان بیندوزند. کسانی که چنین نیستند بهتر است پی کار و کسب دیگری بروند. آری با دادن شعار به‌نفع نیمه شاعران و بتهای ادبی معاصر نمی‌توان شاعر شد.

در زمان ما ازطرفی براثر افزایش شمار باسوادان و از طرف دیگر در نتیجه فروریختن دیوار خارائین وزن و قافیه و قالبهای سنتی هوس شاعری بسر خیلی‌ها زده و تعداد «شاعران نوپرداز» به رقمی در حدود صد الی دویست هزار رسیده است. زیرا سرودن «شعری» که نه‌وزن داشته باشد و نه زیبائی و نه معنی از هر کسی ساخته است. هر بیمار تب‌آلود هذیان‌بافی هم می‌تواند چنین چیزهائی سرهم کند و آنرا شعر بنامد. هر دانش‌آموز مردودی می‌تواند از این نوع «اشعار» به‌خلق‌الله عرضه نماید. وقتی معنی شعر گنگ و مبهم بود و وقتی مفهوم آن روشن نبود هر کس می‌تواند ادعای شاعری کند.

نظام وابسته سابق برای جوانفریبی و گول‌زدن و سرگرم کردن جوانان به‌تب نوزدگی دامن می‌زد. از این رو دست‌به‌تربیت هزاران نیمه‌شاعر و ناشاعر زده بود. آن دستگاه دسیسه کار دهها هزار شاعر نوپرداز پرورش داد تا از پرورش یافتن دهها هزار چریک جنگجوی ضدرژیم جلوگیری کند. جوانان را با اراجیفی بنام شعر جدید مشغول کرد تا با افکار و اندیشه های جدید آشنا نشوند و دردسری برای فرمانروایان فراهم نکنند.

پدید آمدن صد الی دویست‌هزار شاعر در یک دوران معین از لحاظ علمی نیز قابل قبول نیست. دانش روانشناسی چنین پدیده‌ای را نفی می کند و چنین رشد سرطانئی را در ادبیات مردود می‌داند. مردم به‌اینهمه شاعر بدلی و قلابی احتیاجی ندارند. چطور ممکنست ما درعرض هزار سال فقط سی الی پنجاه شاعر خوب داشته باشیم ولی در این زمان ناگهان شمار شاعرانمان به‌رقمهای نجومی رسیده باشد؟

دستگاه شاعرسازی نظام گذشته برای انحراف مردم ازکارهای اساسی سخت در تکاپو بود و هر روز دهها شاعر می‌ساخت و ازکارخانه خود بیرون می‌داد. درهر کلاسی شاگردان یک درمیان شعرکهنه می‌گفتند و بقیه شعر نو. مدیریت «این کارخانجات» با گردانندگان رادیو و تلویزیون و مطبوعات آن زمان بود. معدودی استاد ادبیات نیز در این شرکت سهامی سهیم بودند و با «کار بی‌غل وغش» خود مرتب شاعر قدو نیم‌قد و ریزو درشت تحویل جامعه می‌دادند تا وسیله‌ای برای خواب کردن مردم باشند. دستگاه که نمی‌توانست شغل مناسبی به‌جوانان بدهد اگر با الفاظ هم دلشان را خوش نمی کرد و نامشان را درروزنامه ها بنام شاعر چاپ نمی‌زد چگونه می‌توانست آنها را سرگرم کند. اگر اینها را به‌جان فردوسی و سعدی و طرفداران شعر سنتی نمی‌انداخت پس با چه سلاحی می‌توانست تفرقه‌اندازی نماید. «رسانه های گروهی» و دستگاههای فرهنگی آن دوران شبه‌متفکران و شبه‌شاعران و شبه مبارزانی را به‌شهرت رسانید تاکسی شاعران و متفکران و مبارزان واقعی را نشناسد. شاعرنمایان مأمور بودندکه رابطه جوانان ما را با شعر زیبا و درخشان سنتی خود قطع کنند. متعهد بودند شعر متعهد واقعی ما را در چشم مردم زشت و خوار جلوه دهند و به‌جای آن شعر شبه‌متعهد را علم کنند. تعهد داشتند شعر را به‌سوئی سوق دهند که گنگ و نامفهوم و غیرخلقی و فاقد هرگونه تأثیر انقلابی

و اجتماعی و توده‌ای در مردم باشد. مأموریت داشتند نثرهای غلط را شعر ناب جا بزنند. نظریه‌پردازان ادبی و سخن‌سنجان دستگاه فراماسونری نیز در بالا بردن تب شعر نو و غرب‌زدگی ادبی و شاعرسازی نقش بزرگی بعهده داشتند. آنان بمنظور جوانفریبی دائم آتش را دامن می‌زدند و به‌ویرانسازی فرهنگی می‌پرداختند.

امید که پس از این سطح دانش و فرهنگ و ادبیات و شعر ما بالا رود و شاعران بزرگی از میان مردم برخیزند و پرورش یابند تا جانشینان خوبی برای شعرای بزرگ دیرین ما باشند، امید که امروز مانند گذشته وسایل ارتباط جمعی دیگر با دست ودل‌بازی و سخاوت هرچه تمامتر لقب افتخارآمیز شاعری را برایگان به‌هر بیمایهٔ بی‌فرهنگ درس نخوانده‌ای اعطا نکنند و مثل گذشته مایه انحطاط ادبی و فرهنگی ما نشوند.

* * *

از آنجائی که تکلیف این شعرها از نظر مردم روشن نشده یعنی معلوم نیست که اینها شعرند یا چیز دیگر من اصراری ندارم که شعرشان بنامم یا نمی‌خواهم که دیگران مرا شاعر بدانند زیرا چنانکه گفتم داوری در این باره با ملت ایران است که پس از روزگاری دراز چنین لقبی به‌کسی بدهد یا ندهد. آری شاعری لقبی است که روزگار به‌کسان می‌دهد نه این وآن و نه مطبوعات و رادیو وتلویزیون و نه‌مقالات کاسبکارانهٔ دوستان. ملت ما پس از گذشت روزگاران خود شعارها و شعرهای بد و سست را بدور خواهد ریخت و شاعران ضعیف را به‌سختی تنبیه خواهد کرد یعنی نام و شعرشان را از یاد خواهد برد و شاعران خوب و شعرهای زیبا را گرامی خواهد داشت و به‌یادشان خواهد سپرد. هرکس می‌پندارد شاعر است کافیست فقط آثار خود را منتشر نماید ومنتظر بماند و ببیند تا نقاد زمانه و صراف روزگار دربارهٔ کار او چه حکمی می‌دهد. این حکم ممکنست در زمان حیاتش باشد و ممکنست پس از مرگش. غالباً این داوری بعد ازمرگ او خواهد بود.

چاپ کردن این شبه‌شعرها و این اشعار مشکوك از طرف من نیز به‌همین منظور است یعنی به‌منظور قرار دادن آنها در معرض قضاوت ملت ایران است که بهترین قاضی شعر است.

حال که معلوم نیست من شاعرم یا نه و حال که دانسته نیست اینها شعرند یا چیز دیگر بنابراین اگر از روی ناچاری آنها را شعر نامیدم پوزش می‌طلبم زیرا

شعر را به‌معنی مجازی آن بکار بردم. زیرا در زبان فارسی مردم اینگونه نوشته‌ها را شعر می‌نامند خواه شعر واقعی باشند و خواه شعر بدلی وگرنه بهتر است آنها را **شعرواره** و **شعر مشکوک** بنامم تا روزی که روزگار و مردم مرا از شک بدر آورند و تکلیفشان را روشن کنند.

بازگشتی دیگر - در مقابل رواج اشعار گسسته معنی و گنگ ما امروز به‌یک بازگشت ادبی جدید نیازمندیم. بازگشت به‌فصاحت و زیبائی، بازگشت به‌اشعار دوران آزادی و انقلاب مشروطه. این کار باید عکس‌العملی باشد در برابر زیاده‌رویها و بی‌معنی‌گوئیهای سالهای اخیر. باید حمله متقابلی باشد در برابر اراجیفی که نمونه‌های آن را دیدیم. بازگشتی که من هم از رهروان آن بوده و هستم.

این بازگشت بی‌شباهت به‌بازگشت نخستین یعنی بازگشت عهد زندیه و قاجاریه نیست. آن بازگشت اعتراضی بود به پیچیدگی سبک هندی و به نازک خیالیها و تصویرسازیهای افراطی و تفننی آن شیوه و این بازگشتی است به‌سوی شاعران شیواسرای متعهد و اجتماعی اوایل مشروطیت: یعنی شاعرانی نظیر دهخدا، اشرف‌الدین حسینی، ایرج و فرخی یزدی. آن بازگشت اعتراضی بود به‌سبک‌هندی قدیم و این بازگشت فریادیست برضد سبک هندی جدید. یعنی سبک هندئی که مهر غرب برروی آن خورده است. سبکی که بیش از سبک هندی قدیم پیچیده و دشوار است و کمتر از آن به‌وزن و قافیه و زیبائی پای‌بند است. در این بازگشت قالب شعر مهم نیست. این بازگشت می‌تواند براسب راهوار قالبهای آزاد بنشیند و می‌تواند برهودجهای زرین قالبهای سنتی به‌پیش تازد. این بازگشت فریاد نفرتی است از غربزدگی و از خودبیگانگی ادبی و حرکتیست به‌سوی خویش. زیراچنانکه دیدیم مهمترین سنت شعر فارسی روانی و فصاحت و شیوائی آنست نه وجود وزن و قافیه و بزرگترین روگردانی از سنت، روگردانی از فصاحت و زیبائی است که متأسفانه تحت تأثیر بدآموزیهای ادبی دستگاه فرهنگی گذشته و شعر ناسالم غرب عملی شده است.

این بازگشت ادبی جدید در عین حال بازگشتی به‌خویش هم هست. خوشبختانه این بازگشت مدتهاست شروع شده است و دهها شاعر انقلابی که در ایران و خارج از ایران در زندان و تبعید به‌نبرد با رژیم سابق دست زده بودند. برای خلق و برای انقلاب شعر و تصنیف و سرود ساخته‌اند. کسانی که به‌گناه

سرودن شعر سنتی و آزاد و صریح و روشن و متعهد گمنام مانده‌اند ولی بتدریج دارند چهره خود را نشان می‌دهند.

بخش سوم

دربارهٔ ادبیات معاصر

مجله سخن و شعر معاصر[1]

مجله سخن از آغاز کار خود تا کنون در تعیین جهت شعر معاصر وظیفه بزرگی برعهده داشته است. در این مجله بود که بهترین **اشعار آزاد** (معروف به اشعار نو) برای نخستین بار به‌جامعه ما معرفی شد و پایگاه والائی در ادب معاصر پیدا کرد، شعر کسانی مانند گلچین گیلانی، فریدون توللی، فریدون مشیری، نادر-نادرپور و برخی دیگر. مجله سخن با پشتیبانی از شعر آزاد و با نوشتن مقالاتی در دفاع از آن دریچه تازه‌ای به‌روی ادبیات معاصر گشود و با این کار نام خود را به عنوان نشریه‌ای که از ابداع و نوآوری حمایت می‌کند در تاریخ ادبیات کشور ثبت کرد. ولی با همه کوششی که این مجله در رواج شعر خوب معاصر داشته است بهتر بود به‌بعضی نکات دیگر نیز برای تقویت شعر امروز توجه می‌کرد:

۱ — یکی آنکه در این مجله از آغاز تا کنون بیشتر به‌شعر آزاد و نو توجه شده است در حالی که اشعار خوب معاصر منحصر به‌شعرهای آزاد نیست و در شاخه سنتی شعر امروز نیز قطعات عالی و ناب فراوان است از آن جمله‌اند بسیاری از اشعار بهار، پروین اعتصامی، ایرج، عشقی، حمیدی، پژمان، رهی معیری، ابوالحسن ورزی، رعدی آذرخشی، شهریار، روحانی و بعضی دیگر و شک نیست که سخن درگذشته به‌اشعار اینگونه شاعران عنایت لازم را نکرده است و به‌چاپ و نشر آنها چنانکه باید توجه ننموده است در حالی که ما به‌شهادت تاریخ ادبیات معاصر هم شعر آزاد دلنشین داریم و هم شعر سنتی دلپذیر و این دو نوع شعر دو

۱. این مقاله در شماره ۲ دورهٔ ۲۶ مجله سخن، آذر ۱۳۵۶ چاپ شده است.

بازوی ادب امروزند و هیچکس و هیچ مجله و نشریه‌ای نباید مسئولیت قطع یکی از آنها را به‌عهده گیرد و یا دربارهٔ یکی از آنها بی‌توجهی و سکوت کند. یکی از شعبه‌های بارور شعر سنتی معاصر شاخه طنزآمیز آنست که از درخشانترین و عالیترین قسمتهای شعر امروز است (البته نه قسمت سیاسی و زودگذر آن) که می‌بایست مورد توجه مجله قرار می‌گرفت. زیرا هم از لحاظ بیان و صورت تازگی دارد و هم از نظر موضوع و معنی اجتماعی و انتقادی آن. متأسفانه این کم عنایتی به شعر سنتی معاصر هنوز هم ادامه دارد و امید که مجله سخن ضمن توجه کافی به اشعار دلکش آزاد به‌شعرهای سنتی خوب امروز نیز به‌عین عنایت بنگرد بخصوص که مسائل ذوقی مانند احکام ریاضی قطعی نیستند و مثلا هیچکس نمی‌تواند با قاطعیت ادعا کند که نیما و اخوان و فروغ و دیگران از رهی و پژمان بختیاری و شهریار و لاهوتی شاعرترند زیرا در امور ذوقی هیچگاه نمی‌توان به‌نتیجه قاطع رسید بنابراین برای رعایت عدالت و بیطرفی و برای حفظ تعادل در این امر و برای پرهیز از **جنگ صلیبی ادبی** غیر لازمی که بین سنت گرایان و نوپردازان در گرفته است مجله سخن بهتر است شعر خوب تمام جناحهای ادبی امروز را با سبکهای مختلف چاپ کند. ضمناً توجه فراوان سخن به‌شعر آزاد و کم‌توجهی به‌شعر سنتی معاصر درگذشته قابل دفاع بوده است زیرا شعر آزاد در آن هنگام نوپا و نورس بوده و مراحل جنینی خود را می‌پیموده است و مظلوم نیز واقع شده بود و بیجهت مورد حمله‌های افراطی سنت‌پرستان متعصب **قرار** میگرفت و لازم بود که کسی مانند مدیر سخن از حقانیت آن به‌دفاع برخیزد و این نهال نورسته را تناور سازد ولی حال که قضیه برعکس شده است و هواخواهان شعر آزاد پا را از گلیم خود فراتر نهاده‌اند و با تصرف سنگرهای مختلف طبع و نشر و وسایل ارتباطجمعی عرصه را بر سنت گرایان تنگ کرده‌اند و به‌آنان سخت ستم می‌کنند اکنون باز وظیفه و رسالت حتمی سخن است که دستی از آستین برآرد و مانند گذشته به‌دفاع از مظلوم برخیزد و مانع افراط و تندروی شود تا شعر آزاد به‌راه ناسالم در نیفتد. آری این وظیفه سخن است که دو نوع مبالغه را که امروز نوپردازان اعمال می‌کنند به‌مردم گوشزد کند یکی مبالغه تا سرحد بت‌تراشی و بت‌پرستی درباره شعر آزاد و دیگر مبالغه دربارهٔ بی‌ارجی و فرو پایگی شعر سنتی معاصر، زیرا اکنون که هم شعر آزاد و هم شعر سنتی معاصر حقانیت خود را ثابت کرده‌اند دیگر نیازی به‌اینگونه

مبالغات و جدالهای ادبی نیست.

۲ — در گذشته و حال بعضی از اشعار آزادی که در سخن چاپ شده است چندان درخشان نبوده. از اینگونه شعرها در قدیم کمتر و در دوره‌های اخیر مجله بیشتر است ولی از آنجائی که تشخیص شعر بدیع که گاهی نامأنوس و غریب هم هست از هذیان و شعر بی‌ارزش کار آسانی نیست چاپ این قسم آثار عیبی برای سخن نیست به‌شرط آنکه از حد نگذرد و تمام یا بیشتر صفحات شعر آن مجله را اشغال ننماید و مشروط برآنکه مجله شعر همه جناحهای ادبی را چاپ کند وهمچنین معیارهائی برای انتخاب اشعار غریب و نامأنوس و مبهم داشته باشد، زیرا این کار به‌عنوان مجال دادن به‌نوآوری و آزمایشهای تازه ادبی خالی از فایده هم نیست و از آن بیمی نباید داشت چه زمانه مانند همیشه داوری نهائی خود را پس‌از گذشت سالیان و قرون خواهد کرد و اشعار خوب را در حافظه خود ضبط خواهد نمود و آثار بد را به‌دست فراموشی خواهد سپرد اما البته اختصاص صفحات ادبی سخن به‌یک نوع شعر و بخصوص به‌شعر مبهم و گسسته معنی و نامفهوم کار خوبی نیست و خوشبختانه سخن تاکنون مرتکب چنین گناهی نشده است.

۳ — بعضی از غزلها و اشعار آزادی که در سخن چاپ میشود اگر چه‌دارای مضامین بدیع و تازه هستند اما دلپذیر و زیبا نیستند. در این نوع شعرها گاهی ابهام و تعقیدی مشاهده میگردد که مانع تأثیر آنها در قلوب و اذهان میشود. ضمناً سرودن اینگونه غزلها که از نازک خیالی و نوآوری و ابداع بهره‌مندند اما پیچیده و معماوارند تازگی ندارد و شاعران سبک هندی از قبیل کلیم و صائب و غالب و بیدل و همچنین کسانی مانند خاقانی و نظامی و امیرخسرو از این اشعار فراوان گفته‌اند و غالباً نیز با شکست روبرو شده‌اند. این نوع شعرها که من آنها را **شعر هندی نو** می‌نامم نه‌لطف زیادی دارند و نه‌تازگی.

٤ — علاوه براین در بعضی از شعرهای آزاد به‌تقلید از اشعار نو اروپائی ابهام وگسستگی و تعقیدی بوجود آمده است که فهم آن را دشوارساخته و فصاحت ودلنشینی و زیبائی آن را به‌هم زده و وحدت موضوع آن را درهم ریخته است. باید دید به‌صرف اینکه کسانی مانند پل‌والری و مالارمه و تی‌اس الیوت در اروپا اشعار مبهم و در عین حال خوبی سروده‌اند آیا ما هم لازمست به‌دنبال آنها برویم اگر چه این تجربه‌ در کشور ما با ناکامی مواجه شده باشد؟ آیا باید حتماً در ایران هم

شبه‌مالارمه و شبه‌والری بوجود آید؟ یعنی کسانی که فقط ادای آن مردان بزرگ را در می‌آورند، یا اینکه برای ما اشعار روشن و فصیح و دلنشین آزاد کافی است؟ وانگهی باید دید اگر ما بخواهیم این نوع آثار را هم به‌عنوان شعر بپذیریم طبق چه معیارهائی باید عمل کنیم و اصولا چگونه ابهام شاعرانه را در این آثار از هذیان و مطالب نامربوط باز شناسیم بنابراین بحث دربارهٔ لزوم یا عدم‌لزوم فصاحت و زیبائی و دلنشینی در شعر معاصر و همچنین بحث درباب ابهام شاعرانه و میزانهای آن از مسائل جذاب و دلکشی است که باید در مجله سخن طرح و حل شود. چنین بحثی که باید به‌وسیلهٔ صاحبنظران دنبال گردد بسیاری از قضایا را روشن خواهد ساخت و تا حدی تکلیف نوشته‌ای را هم که مورد اعتراض آقای سعیدی قرار گرفته بود معلوم خواهد نمود و امید که گره ابهام‌گرائی و پراکنده گوئی در شعر معاصر نیز به‌وسیله مجله سخن گشوده شود تا تکلیف بسیاری از شاعر نمایان وسفسطه بازان ادبی معین گردد و الماس و مروارید از خرمهره و خزف باز شناخته شود ولی تا هنگامیکه این مسأله حل نشده است بهتر است یکی از ملاکهای انتخاب شعر سنتی و آزاد در مجله سخن فصاحت و زیبائی توأم با تازگی و ابداع باشد. زیرا سخن نویسان خوب میدانند که جوهر شعر فارسی درگذشته و حال بیشتر بدور محور روانی و فصاحت و دلپذیری میچرخیده است نه به‌گرد پیچیدگی و تعقید و بهترین شعرهای سنتی و آزاد فارسی همه از این‌جوهر زلال شعری سیراب بوده‌اند. لطافت و دلپذیری شعرهای فردوسی، سعدی، ایرج، مشیری، نادرپور بواسطه رعایت این ویژگی مهم شعری بوده است.

۵ — سخن بهتر است در درجه اول شعرهای تازهٔ معاصران را درج کند بشرطی که آن اشعار عالی و ناب باشند ولی اگر چنین نبود طبع شعرهای ناب چاپ شده معروف ترجیح دارد. زیرا شعرهایی مانند دماوند بهار وعقاب خانلری وپیکرتراش نادرپور و کارون توللی و خروش فردوسی مشیری اگر صد بار هم چاپ شوند کمست ولی شعرهای تازه‌ای مانند اشعار چاپ نشده بعضی دیگر از خلق‌الله اگر یک بار هم طبع گردند زیاد است چه هدف مجله در درج شعر معاصران باید تلطیف ذوق و قریحه مردم باشد نه چاپ کردن اشعار چاپ نشده.

۶ — نکته دیگری که طرح آن در مجله سخن مفید است تحلیل انتقادی اشعار آزاد و سنتی معاصر است یعنی مجله علاوه بر چاپ شعر خوب باید مانند

گذشته به‌نقد شعر معاصر نیز بپردازد و زیاده‌رویهای آن را گوشزد کند زیرا جای اینگونه بحثهای بیطرفانه در مجلات امروز ما کاملا خالیست، چه شعر آزاد و سنتی معاصر که هردو جای خود را باز کرده‌اند و هریک به‌راه خود ادامه میدهند باید رشد و تکامل یابند نه اینکه درجا بزنند، و تکامل آنها تنها از راه انتقاد و نشان دادن پست و بلند آن میسر است نه از راه بت‌تراشی و بت‌پرستی. امروز از برکت نوشته‌ها و گفته‌های روزنامه‌های پرانتشار و وسایل دیگر ارتباط‌جمعی چند تن از شاعران نوپرداز به‌صورت بت درآمده‌اند و در شعر به‌مقام خدائی و پیغمبری رسیده‌اند بطوریکه ساحت مقدسشان از هرگونه انتقادی بریست و چنانکه از سخنان بعضی از بت‌پرستان برمی‌آید ایران از آغاز تاکنون جز چهار یا پنج تن از معاصران شاعر دیگری نداشته است، به‌زعم اینان نه تنها بهار و پروین و ایرج و مشیری و توللی شاعر نیستند حتی سعدی و فردوسی را هم نباید در ردیف شاعران آورد، باری انتقاد از بتهای شعرمعاصر و تعیین پایگاه واقعی آنان در ادبیات امروز یکی دیگر از رسالتهای سخن است.

۷ — دیگر از مسائلی که باید در سخن مورد بحث قرار گیرد وزن شعر آزاد است به‌این معنی که با بوجود آمدن اشعار لطیفی که دارای وزن عروضیند و فقط مصراعهایشان کوتاه و بلند است، موضوع کوتاهی و بلندی مصراعها در ادب معاصر دیریست که حل شده است و این نوع شعر جای خود را باز کرده است اما مسائل دیگری در وزن شعر آزاد مطرحست که تکلیف آنها درست روشن نگردیده است یکی اینکه گروهی نوشته هائی عرضه می کنند که مدعیند وزن هم دارد و به آنها «وزن درونی» می‌گویند در حالی که اینگونه نوشته‌ها از هیچ نوع وزنی، به آن معنی که ما ایرانیان می‌شناسیم برخوردار نیستند بنابراین اگر وزن و آهنگ و موسیقی تازه‌ای در شعر ما ظهور کرده و کشف شده است باید همه مردم ایران از آن باخبر شوند و یا لااقل اهل ادب از این چنین پدیده نوظهوری آگاهی یابند تا هرکس نثرهای غلط و نامفهوم خود را شعر ننامد و شیادان ادبی خود را به‌عنوان نوابغ شعر جا نزنند و به‌بهانه سرودن شعر بی‌وزن و آهنگین یا به‌بهانه ساختن‌شعری که دارای وزن درونیست مردم و جوانان را گمراه نسازند. آری باید اهل فن معیارهای این «وزن و آهنگ تازه» را بدست دهند و گرنه بدون چنین میزانهائی هرکس می‌تواند هر نثری را بنام شعر معرفی کند و برای آن «وزن درونی» و

«آهنگ خاص» قائل شود. نکتهٔ دیگری که در بعضی از اشعار آزاد به‌چشم میخورد تغییر وزنست به‌این معنی که بعضی از این شعرها که وزن دارند ولی مصراعهایشان کوتاه و بلند است در وسط کار وزنشان تغییر می‌کند و مثلا با فاعلاتن (بحررمل) آغاز می‌شود اما ناگهان پس‌از چندی فاعلاتن تبدیل به مفاعیلن می‌شود، حالا باید دید این تغییر وزن که در شعرهای دلنشین و خوب آزاد به‌چشم نمی‌خورد مجاز است یا نه و اگر مجاز است آیا تغییر نکردن وزن بهتر است یا تغییر کردن آن؟

به‌نظر مخلص ثابت ماندن و تغییر نکردن وزن مناسبتر است و با سنت‌های شعری ما سازگارتر است تا چه قبول افتد و چه در نظر آید.

همچنین در وزن بعضی از شعرهای آزاد سکته هم دیده می‌شود در حالی که شعرهای آزاد بی‌سکته ظاهراً دلنشین ترند زیرا سکته در شعرفارسی مسألهٔ فراموش‌شده‌ایست و اختصاص به‌سبک خراسانی دارد و تازه در تمام اشعار این سبک هم دیده نمی‌شود مثلا در شعر فردوسی سکته کمتر به‌چشم می‌خورد و درست نیست که شاعران نوآور معاصر نبش قبر ادبی کنند و سکته این مرده ادبی را از گور بدرآورند و گوشها و دلها را با آن بیازارند.

باری تا مسأله ابهام، فصاحت، زیبائی، سکته، تغییر وزن، وزنهای تازه و غیر معمول در شعر معاصر حل نشود و برای این مسائل میزانهای دقیقی بدست نیاید مباحث شعر آزاد و نو همواره بحث انگیز خواهد بود و تشخیص‌شعر از شبه‌شعر و هذیان و بازشناختن شاعر از شیاد ادبی دشوار است، تا آن زمان برای انتخاب و چاپ شعر در مجلات و نشریات رعایت دو نکته لازمست: یکی فصاحت و دلپذیری و تازگی شعر به‌عنوان معیاری آزمایش شده، دیگر مراعات دمکراسی ادبی و چاپ شعرهای تمام جناحهای ادبی معاصر.

شعر معاصر و قالبهای سنتی شعر فارسی

امروزگروهی شعر باقالبهای کهن را بی‌ارزش وکهنه می‌دانند ولی ما چنین نمی‌اندیشیم و دلایل خود را در این مقاله ذکر می کنیم.

برای اظهار نظر دقیق در این باب بایددربارهٔ شعر تصور واضح و روشنی داشت. زیرا یکی ازعوامل آشفتگی در نقد شعر امروز ابهامی است که بعضی عمداً یا براثر بی‌اطلاعی یا تعصب در تعریف‌شعر بوجود آورده‌اند. فی‌المثل عده‌ای‌دم از «شعر نویا شعر امروز» می‌زنند اما درست مفهوم‌آن را مشخص نمی‌کنند. همین امر باعث شده است که نظریات مردم زمان ما دربارهٔ شعر چندان روشن و دقیق نباشد. از اینرو ابتدا باید دانست شعر چیست و شعر خوب کدامست: شعر عبارت است از کلام زیبا و شورانگیز و موزون. از این تعریف چنین برمی‌آید که وزن و شور دو عنصر اصلی شعرند وکلامی که مؤثرنباشد یا وزن نداشته‌باشد اصولاً شعر نیست. در پاسخ اینکه‌شعر خوب کدامست بایدگفت هرچه شورانگیزی و تناسب و زیبائی در شعر بیشتر باشد شعر بهتر است. حالا باید دید شرایط زیبائی شعر چیست؟ پیشینیان درکتابهای معانی و بیان از دیرباز گفته‌اند: کلام زیبا و فصیح از این معایب باید خالی‌باشد: ۱ — غرابت یا نامأنوسی کلمات و دور بودن‌آنها از فهم ۲ — پیچیدگی لفظی و معنوی ۳ — مخالفت کلام با قواعد دستوری و ساختمان زبان ٤ — تنافر یا بی‌تناسبی و بدآهنگی حروف وکلمات شعر. اما گذشتگان یک عیب بزرك شعر و هنر، یعنی ابتذال و تقلید و تکرار را درکتب نقد شعر و معانی

۱. این مقاله در شماره هشتم سال ششم مجله وحید، امرداد ۱۳۴۸، چاپ شده است.

و بیان ناگفته گذاشته‌اند یا اگر هم دربارهٔ سرقت شعر بحث کرده‌اند، در عمل دزدیدن استعارات و تشبیهات و مضامین را بر شاعران و شاعر نمایان عیب نگرفته‌اند و همین سهل‌انگاری موجب شده است که دهها کتاب به‌تقلید از شاهنامه و ویس و رامین و خمسهٔ نظامی و کلیله و دمنه و گلستان به‌شیوه‌ای بسیار بی‌هنرانه بوجود آید و اصطلاحات و تشبیهات و تعبیرات شعرفارسی به‌وضع دلازاری تقلید و تکرار گردد، بطوریکه مثلا اگر چهرهٔ معشوق همهٔ غزلسرایان را از روی شعرهایشان نقاشی کنند تمام عین یکدیگر از آب در می‌آیند زیرا همهٔ این معشوقگان سرو قد، سیه‌چشم، سلسله موی، کمان ابرو، عاشق کش و بی وفا هستند. گویا شاعر بزرگوار حتی اگر چشم معشوقش کبود هم بوده است ناچار برای حفظ سنت و پیروی از «مد» شعری آن‌را سیاه قلمداد می کرده است. براثر این تکرار و تقلید خسته کننده و در نتیجهٔ اصراری که تذکره نویسان قدیم و تاریخ ادبیات نگاران معاصر در شاعر جلوه دادن این ناشاعران کاهل‌طبع داشته‌اند و دارند مردم روی به‌اشعار تازه‌تر معاصر آورده‌اند. باری از این مطالب چنین برمی‌آید که روانی و داشتن معنی روشن و آراسته بودن به‌قافیه و ردیف و مصراعهای متساوی و نیز تازگی مضامین و بافت کلام و دوری از ابتذال از شرایط زیبائی شعر است.

برای آسانتر کردن فهم موضوع علاوه بردادن تعریف و دانستن شرایط شعر خوب، بهتر است ماشعر به‌شیوه قدیم را به‌دو قسمت تقسیم بکنیم و آن را از دو جنبه مورد مطالعه قرار دهیم: یکی از نظر بافت و موضوع و شیوه بیان، دیگر از نظر قالب و وزن.

شک نیست که از نظر اول یعنی از لحاظ شیوهٔ بیان و بافت، دوران شعر به‌شیوهٔ قدیم سپری شده است زیرا شعر امروز دیگر جای کلمات و ساختمانهای دستوری نامانوس کهن از قبیل هماره، ترفند، حمیم، چونانکه، براهی‌در، به‌خانه درون و... نیست. دیگر بکار بردن تعبیرات و تشبیهات قدیم از قبیل قد سرو، کمان ابرو، زره زلف و... آن هم بدون هیچ گونه ابداع و نوآورئی جز سرقت ادبی چیزی بشمار نمی‌آید. دیگر به قافیه‌پردازی و لفاظی و سر هم کردن مشتی کلمات و موضوعات تکراری و پیچیده و مبتذل نمی‌توان شعر اطلاق کرد باری همین پیچیدگی و غرابت و ابتذال و استادمآبی است که مردم را به‌شعر سنتی بدبین کرده است و گروهی متعصب را بر آن داشته است که شعر به آن شیوه را

به کلی مردود بدانند و گناه کهنگی بافت و طرز بیان شعر را به‌گردن قالب آن بیفکنند و ادعا کنند که اصولا دوران رعایت قافیه و ردیف و مصراعهای متساوی سپری شده است، در حالیکه این دوران شیوهٔ بیان و نمونه‌های دستوری کهن و واژه‌های نامأنوس و موضوعات مبتذل است که سپری گردیده نه دوران قالبهای کهن.

حالا باید دید چرا برخلاف ادعای متعصبان کم مایهٔ افراطی دوران قالبهای کهن سپری نشده است:

۱ — چنانکه دیدیم شعر سخن موزون و زیباست و وزن و قافیه و ردیف و مصراعهای مساوی نیز از عوامل زیبائی است (البته به‌شرط نو بودن بافت وموضوع و بودن شیوهٔ بیان تازه در شعر). بنابراین ستیزه کردن با زیبایی شعر نقض غرض و مخالفت با ذات آن است. البته ما از قافیه و ردیف و مصراعهای مساوی به‌عنوان حفظ میراث کهن ادبی خود دفاع نمی کنیم زیرا ما کهن پرست نیستیم بلکه از این رو به‌دفاع از آنها برمی‌خیزیم که از عوامل زیبائی کلام است و ما باید در زیبا کردن شعر از هرعاملی خواه کهنه وخواه نوبهره برگیریم. این که بعضی ازمتعصبان و پیروان شعر آزاد می‌گویند مردم امروز از قالبهای قدیم خسته شده و تنها در انتظار اشعار «نو» نشسته‌اند بهیچوجه درست نیست زیرا همانطورکه پیش‌از این گفتیم مردم از تعبیرات و تشبیهات و کلمات تقلیدی خسته شده‌اند. مردم از تکرار جانگزای اصطلاحاتی مانند دلبر، جانان، جانانه، پیرمغان، و التزام مکرر ذره و آفتاب، زنجیر زلف و دل دیوانه... به‌جان آمده‌اند نه از ذات قالبهای قدیم. بنظر من درست قضیه برعکس این است و نگارنده به‌عنوان یک معلم ادبیات همواره درکلاسهای خود شاهد شور و اشتیاق شاگردان به‌موسیقی وزن و قافیه و ردیف اشعار زیبا و کهن قالب فارسی بوده است و از این خستگی ادعائی نشانه‌ای درچهرهٔ نوجوانان ندیده حتی در مواردی که معنی برای آنان مشکل و دوراز فهم بوده است. وانگهی تشخیص این که مردم از قالبهای کهن خسته شده‌اند یا نه و یا اینکه قالبهای آزاد را بیشتر دوست دارند یا جز آن را کار جامعه شناسان هنری و ادبی است که باید در این باره با شیوه‌های خاص مربوط به‌سنجش افکار عمومی و به‌یاری آمار و ارقام و نمونه‌گیری (Sondage) تحقیق کنند نه کار گروهی آوازه‌جوی متعصب. به‌هرحال مصراعهای مساوی و قافیه و ردیف بخودی‌خود امتیازی برای

شعر بشمار می‌رود و فقدان آنها امتیازی از شعر کم میکند. فی‌المثل از دو شعر که هردو از لحاظ مضمون و بافت و ادراك و تازگی تعبیرات و تشبیهات در شرایط مساوی باشند بی‌شک آنکه به‌زیور قافیه و ردیف و مصراعهای مساوی آراسته باشد زیباتر است و انکار این امر انکار زیبائی، انکار هنر و انکار بدیهیات است.

این را هم نا گفته نمی‌گذاریم که مقیدشدن به‌ردیف وقافیه و مصراعهای مساوی ممکن است شاعران ضعیف و بی‌مایه را به‌منجلاب ابتذال و تقلید دراندازد اما برای شاعر با استعداد و هنرمند هرگز چنین نیست همانطورکه برای سعدیها و حافظها چنان نبوده است. همچنین باید پذیرفت که برداشتن قید ردیف و قافیه و مصراعهای مساوی نیز گاهی موجب بوجود آمدن شعرهائی شده است که زیبائی و تازگی آنها بر کسی پوشیده نیست.

۲ — این گونه قالبها از دیر باز بار انواع و اقسام معانی اعم از فلسفی، عرفانی، اجتماعی و سیاسی را تحمل کرده و سربلند بیرون آمده‌اند و هر کسی در این زمینه استعدادی داشته درکار خویش کامیاب شده است. بنابراین امروز هم دلیلی در دست نیست که این قالبها از عهدهٔ کشیدن بار مضامین جدید برنیایند.

۳ — اشعار بدیع و زیبائی که در عصر حاضر در قالبهای کهن سروده شده است دلیل بر آن است که دوران این قالبها بهیچوجه سپری نشده است. مثلا با بودن قطعاتی مانند دماوند بهار، عقاب دکتر خانلری و بعضی از اشعار نادرپور، توللی، سیمین بهبهانی، دکترحمیدی، سخن از سپری شدن دوران قالبهای کهن به میان آوردن تنها نشانهٔ تعصب است.

وانگهی شعر بدیع و زیبا در هرقالبی دلنشین است، زیرا اساس در شعر، شیوهٔ بیان و تازگی بافت و موضوع است نه قالب آن[1] برفرض محال که امروز هم هیچ شاعر چیره دستی نتواند در قالبهای کهن شعری نغز و زیبا بیافریند، این امر هرگز دلیل آن نیست که درآینده هم چنین باشد مگر این که کار تعصب را به غیبگوئی برای آیندگان نیز بکشانیم.

۳ — در تاریخ ادبیات کشورهای دیگر نیز همواره بنام شاعرانی برمیخوریم که افکار و مضامین نو را با بیانی تازه در قالبهای کهن سروده‌اند. بودلر شاعر

۱. شعرهای آزادی هم‌که امروز مورد توجه قرارگرفته‌اند بواسطهٔ قالب آنها نیست بلکه براثر تازگی موضوع وشیوهٔ بیانشان است.

بلند آوازهٔ فرانسوی و رابرت فراست سخن‌سرای نامی آمریکائی از این دسته بشمار می‌روند.

۵ — قالبهای جدید خود برخاسته از قالبهای قدیمند و در حقیقت شاخه‌ای از آن محسوب می‌شوند. زیرا وزنهای جدید از همان اوزان عروضی قدیم گرفته شده‌اند، بنابراین اگر دوران این قالبها سپری شده باشد دوران وزنهای جدید هم که نوع خاصی از همان اوزان قدیم است بسر آمده است.

به‌این جهت سپری شدن دوران قالبهای کهن ادعائی بیش نیست و عمر این قالبها را بخودی خود نمیتوان سپری شده دانست بلکه با همین قالبها باز هم میتوان مانند گذشته اشعاری بدیع و دلنشین و زیبا سرود ولی این کار مستلزم شرایطی است که مهمترینشان عبارتند از:

۱ — پدید آوردن محیط مساعد، به‌این معنی که در حال و آینده باید محیطی باشد که از این قالبها استقبال کند و سرودن شعر به‌آنها را مورد تشویق قرار دهد نه اینکه مانند امروز محیطی ساختگی و مصنوعی بوجود آید که سرنوشت شعر بدست صفحات ادبی هفته نامه‌ها که غالباً بدست مخالفان قالبهای کهن اداره می‌شوند بیفتد و دائم مستقیم و غیرمستقیم برضد این قالبها تبلیغ و زهرپاشی گردد. البته چنین محیطی زوال قالبهای کهن را مساعد می‌سازد چه تحت تأثیر این شرایط بسیاری از شاعران از این قالبها روی برمی‌گردانند و به‌این ترتیب ضربت بزرگی به‌شعر فارسی وارد می‌گردد. بنابراین سعی در محکوم کردن مصنوعی قالبهای کهن و ایجاد محیطی ساختگی برضد آنها خیانتی است به‌شعر فارسی و هنر ایرانی که ملت ایران آن را فراموش نخواهد کرد.

۲ — عامل مهم دیگری که در مرگ یا بقای قالبهای کهن مؤثر است مایه و استعداد شاعرانی است که در این قالبها شعر میسرایند به‌این معنی که اگر هواخواهان این شیوه مانند بسیاری از گذشتگان و معاصران دست از سر مضامین و تشبیهات و استعارات مکرر مبتذل و کلمات غریب و عبارات پیچیده بر ندارند —بخصوص اگرشعر آزاد هم پیشرفت کند— قالبهای کهن از رونق خواهند افتاد ولی اگر برعکس این قالبها عرصهٔ شکفتن و بارورشدن مضامین و استعارات و تعبیرات بدیع و عبارات روان باشد بیشک اینها شکوهمندتر از پیش به‌زندگی خود ادامه خواهند داد.

۳ — عامل دیگری که موجب رونق و استحکام قالبهای کهن خواهد شد رعایت بعضی از نکات و تجدید نظر در بعضی از قواعد آن است که از این قبیلند:

الف — تکرار قافیه تا دوبار در یک غزل یا قطعه عیبی نیست بویژه که این کار در قدیم هم سابقه دارد.

ب — از التزام قافیه‌های غریب و نامأنوس و مشکل بمنظور «تکمیل دیوان» و «هنرنمائی» یا «نشان دادن مهارت در شاعری» باید دوری جست زیرا یک قافیه غریب و نامأنوس کافی است که تمام شعر یا دست کم یک بیت آن را کهنه و نامأنوس جلوه دهد و التزام اینگونه قافیه‌ها نه‌تنها نشانه‌استادی نیست بلکه نوعی بی‌ذوقی و ریاضت ادبی بشمار میرود.

ج — سرودن غزلها و قطعات کوتاه — گاهی امکان دارد احساسات و افکار شاعر در یک یا دو یا سه بیت تمام شود اما شاعر به‌پیروی از سنت و بمنظور کامل کردن شمارهٔ ابیات غزل یا قصیده یا قطعه مجبور شود که احساسات و افکار غیر-واقعی را به‌خود ببندد و چند شعر زورکی و بد هم درمیان اشعار خود بگنجاند. این کار بهانه‌ای به‌دست متعصبان میدهد و آنان را برآن میدارد که به‌حق زبان به اعتراض بگشایند و بانگ بردارند که احساسات شاعران کهن‌سرا اصیل نیست و بگویند رهبر این گونه شاعران در سرودن شعر، لفاظی و قافیه‌پردازی است نه بیان معنی و احساس. این مشکل با سرودن غزلها و قطعات چهار بیتی و کوتاه گاهی از میان میرود بخصوص که در آثار سخنوران چیره دست قدیم از جمله سعدی هم به‌چنین نمونه‌هائی برمی‌خوریم.

د — میدانیم که ردیف اگر هنرمندانه بکار رود، موجب زیبائی و هیجان و تأکید در شعر است. اما از طرفی التزام آن در همهٔ اشعار باقافیه واحد بویژه در شعرهائی که از ده بیت بیشتر باشند شاعر را در تنگنا می‌افکند. بنظر من عیبی ندارد که در اشعار ردیف دار پس‌از سه یا چهار بیت یا بیشتر بدون تغییر ردیف قافیه را عوض کنند یا گاهی مانند بعضی از اشعار مولوی شعر با ردیف ولی بی-قافیه بسرایند.

در بکار بستن این قواعد از حملهٔ استادنمایان و متعصبان کهن‌پرست نباید هراسید چه این گونه نوآوریها وسیله‌ای است برای بارورکردن قالبهای زیبای شعر فارسی و نجات آنها از زوال و ابتذال.

با این ترتیب چنانکه گفتیم قالبهای کهن با شرایطی می‌توانند به‌بقای خود ادامه دهند و تجلی‌گاه اشعار بدیع و زیبائی گردند. اما حالا باید دید چرا عده‌ای به‌گمان خود ناقوس مرگ این قالبها را بصدا درآورده‌اند و می‌پندارند دوران آنها سپری شده است. برای این امر علل فراوانی می‌توان بیان کرد که اهمشان از این قرار است:

۱ — تعصب به‌قالبهای آزاد — چون گروهی از سرودن شعر خوب در قالبهای قدیم عاجزند و چون تنها در قالبهای آزاد می‌توانند شعر یا شبه‌شعری بگویند می‌پندارند قالبهای جدید مغایر قالبهای قدیمند از این رو به‌شکل تعصب‌آمیزی با آن به‌مخالفت بر می‌خیزند در حالیکه باید هم قالبهای قدیم را حفظ کرد و هم قالبهای آزاد را رونق داد و این دو بهیچوجه مغایرتی با هم ندارند. به دور ریختن قالبهای قدیم براثر پیدا شدن قالبهای جدید مانند آن است که پدری با به‌دنیا آمدن کودک تازهٔ خود فرزند برومندش را هلاك کند.

۲ — مخالفت با قالبهای آزاد — گروهی دیگر از متعصبان از آن سوی افراط افتاده‌اند و وجود قالبهای آزاد را — هرچند با آنها شعرهای بدیع و زیبا هم سروده شده باشد — به‌کلی نفی می‌کنند و این تعصب افراطی خود تعصب افراطی‌دیگری را دامن میزند باین معنی که هواخواهان قالبهای آزاد را برآن می‌دارد که به‌نحوی‌انصافانه‌ای ارزش قالبهای قدیم را انکار نمایند.

۳ — سستی و ضعف بسیاری از اشعاری که در قالبهای کهن سروده شده است — بعضی می‌پندارند با سرهم کردن چند عبارت مبتذل و سست و تقلیدی در قالب اوزان و قوافی شعری گفته‌اند. این کسان از قدیم وجود داشته‌اند و شمس‌قیس رازی صاحب‌المعجم فی‌معائیر اشعارالعجم دربارهٔ آنان چنین نوشته است: «هرکس سخن موزون از ناموزون بشناخت و قصیده‌ای چند کژمژ، یاد گرفت و از دو سه دیوان چند قصیده در مطالعه آورد به‌شاعری سر برمی‌آرد و خود را بمجرد نظمی عاری از تهذیب الفاظ و تقریب معانی شاعر میپندارد و چون جاهلی شیفته طبع خویش و معتقد شعر خویش شد بهیچ‌وجه او را از آن اعتقاد باز نتوان آورد»[1]. باری مخالفان و متعصبان به‌استناد اینگونه اشعار سست و مبتذل وزن و قافیه و ردیف را مطلقاً مزاحم و مخل معانی بدیع و شاعرانه میدانند

۱. المعجم، ص ۴۴۸، چاپ افست.

و میپندارند دیگر احدی از شعرای معاصر یا آینده قادر به‌سرودن اشعاری نغز در قالبهای قدیم نیست حال آن‌که این امر کلیت ندارد و اصولا همانطورکه برای رد قالبهای تازه نادیده گرفتن آثار زیبائی که به‌این شیوه سروده شده است و استناد به‌نمونه‌های سست و بی‌معنی آن از قبیل «جیغ بنفش» و «هذیان سبز» ناپسند و دور از انصاف است توسل به‌آثار مبتذل شعر سنتی نیز برای طرد این طرز منصفانه نیست.

٤ — محدودیت دید و بی‌اطلاعی از سیر ادبیات در ایران و جهان و سطحی بودن مطالعات نیز از عوامل مخالفت با قالبهای قدیم است. سستی بسیاری از این دلایل را ضمن بحثهای دیگر پیش‌از این بتفصیل بیان کردیم اینک به‌رد یک استدلال سطحی دیگر مخالفان قالبهای کهن می‌پردازیم:

متعصبان برای حمله به‌قالبهای کهن قانون معتبر تحول را دستاویز قرار می‌دهند. اینان می‌گویند هرچیز نوی جای کهنه را می‌گیرد پس قالبهای «نو» هم باید جای قالبهای کهن را بگیرند اما این بیان جز تفسیری قشری و غلط از قانون تحول نیست زیرا از این قانون ازلی و ابدی نمی‌توان نتایج ضد علمی گرفت و فی‌المثل به‌استناد این قانون نمی‌توان معتقد شد که مردی ساعتی بعد زن و انسانی لحظه‌ای دیگر حیوان می‌گردد زیرا در قانون تحول هم حساب و کتابی هست. وانگهی لفظ «نو» برای نامگذاری قالبهای شعر امروز درست انتخاب نشده است و همین انتخاب بد موجب گمراهی و تفسیر غلط قانون تحول گردیده است زیرا مراد از قالبهای نو یا آنهائی است که اصولا وزن ندارند که اینها اصلا شعر نیستند یا آنهائی است که وزن دارند ولی در قافیه یا مصراعهای آن نظم خاصی نیست پس به‌این قالبها نام دیگری غیراز «نو» باید داد زیرا **هرشعری باید نو باشد و شعر اگر نو نباشد اصولا شعر نیست** تازه اگر اینها را قالب نو هم بنامیم به‌دلایلی که گفتیم هیچ نشانه‌ای در بین نیست که دوران قالبهای قدیم سپری شده باشد.

نتیجه

در شعر سنتی دوران مضامین مکرر و ساختمانهای دستوری و عبارات کهن و لغات منسوخ و نامأنوس سپری شده است اما دوران قالبهای سنجیده و زیبای کهن بهیچوجه بسر نرسیده است و بیگمان این قالبها نه تنها مایهٔ انحطاط شعر نیستند

بلکه موجب زیبائی و دلنشینی و شورانگیزی آن هستند و برای شعر امتیازی بشمار می‌روند و نبودن آنها امتیازی از شعر کم می‌کند. ادامه و بقای این قالبها تحت شرایطی به خوبی میسر است.

۱ — بوجود آمدن شاعران با استعداد و پرمایه و تازه جوئی که مضامین و عبارات بدیع و تازه را به‌زیور این قالبها بیارایند.

۲— ایجاد محیطی که سرودن شعر به‌این شیوه را تشویق کند و از تخطئه آن جلوگیری نماید.

۳ — تجدید نظر در بعضی از قواعد این قالبها.

دهخدا عاشق زبان و فرهنگ ایران

شاید قرنها بگذرد و مردی چون دهخدا از میان ما برنخیزد. او انسانی بود با بعدهای مختلف و ادیبی بود که به‌چندین هنر آراسته بود. وی آزادیخواهی پاکباز و نویسنده‌ای خلاق و شاعری نوآور و پژوهشگری بی‌همتا بود. دهخدا هم سیاستمدار بود هم روزنامه‌نویس و هم شاعر و هم مترجم و هم نویسنده بود و با تمام این مزایا بزرگترین فرهنگ زبان فارسی را هم او نوشت. البته زمانه این همه هنر و استعداد را در یک‌نفر جمع نمی‌کند. دهخدا با اینهمه شایستگی و آزادگی و مزیت، از برگزیدگان قوم ایرانی و از مفاخر ملی ما بشمار میرود که شاید هیچگاه نظیرش در این سرزمین پدید نیاید.

برای شناخت دقیقتر دهخدا باید جنبه‌های مختلف کار و زندگی او را بررسی کنیم تا هرچه بیشتر به‌عظمت وی پی ببریم:

دهخدای آزادیخواه

دهخدا به‌گواهی یارانش و به‌شهادت کسانی که او را از نزدیک می‌شناسند از نیکان و پاکنهادان روزگار بود. فضائل بیشماری داشت. سرباز انقلاب مشروطه ایران بود. هم او بود که با شمشیربرنده قلم و با مقالات طنزآمیز و رسوا-کننده خود لرزه بر اندام دشمنان این مرز و بوم افکنده بود، تا جائی که محمد-

علی‌میرزا نامش را در لیست سیاه افرادی که باید کشته شوند نوشته بود. شاه قاجار میخواست او را هم مانند یار همرزمش میرزاجهانگیرخان صور اسرافیل به‌قتل برساند اما از آنجائی که بخت و اقبال ملت ایران بلند بود و ازآنجائی که دهخدا می بایست رسالت نوشتن بزرگترین فرهنگ فارسی را به‌عهده گیرد از چنگ دژخیمان استبداد جان بدر برد ولی به‌فرمان عمال ارتجاع به‌خارج از ایران تبعید گردید. آری دهخدا هم‌سنگر پیشوای شهیدان راه مشروطیت جهانگیرخان شیرازی بود و به‌یاری او بود که روزنامه ملی و محبوب صور اسرافیل را منتشر می کرد و با قلم نیشدار و توانای خود پرده‌ها را بالا میزد و مردم را بیدار می‌ساخت.

پس در درجه اول دهخدا انسانی بزرگ و نویسنده‌ای رزمجو و آزادیخواهی پرخاشگر و ایران‌گرائی پاکباز بود و همین مسأله از همه‌چیز برای ما مهمتر است یعنی مردمی و آزادگی دهخدا زیرا «ملاشدن چه آسان آدم‌شدن چه مشکل».

دهخدای نویسنده

دهخدا برای برملا کردن تباهیهای حکومت مستبد و فاسد قاجار با حربه قلم به‌میدان رفت و ترکتازیها کرد و با سرسختی تمام از حقوق مردم این سرزمین دفاع نمود، از حقوق تهیدستان و طبقات مظلوم اجتماع. او هم برای این مقصود مانند اریستوفان یونانی و مولیر فرانسوی‌و برناردشاو انگلیسی سلاح طنز را برگزید چه به‌شهادت تاریخ ادبیات جهان، طنز و طیبت یکی از حربه‌های مؤثر اصلاح جامعه و بیدارکردن مردم است زیرا مردم‌گرائی ضمن رعایت عفت کلام جزء ذات طنز است. طنزکه درقدیم در اروپا بیش از ایران رواج داشته است متأسفانه در میان شاعران و نویسندگان گذشته ما کمتر متداول بوده است ولی این سبک تازهٔ ادبی به‌همت دهخدا و سیداشرف‌الدین حسینی و دیگران پایگاهی والا در شعر و نثر معاصر یافت بطوریکه داستانها و اشعار طنزآمیز معاصر یکی از بدیع‌ترین و درخشانترین بخشهای ادبیات جدیدند زیرا این نوع نوشته‌ها و اشعار هم از لحاظ سبک نواند و هم از نظر رسالت و تعهدی که دارند. به‌این‌سبب یکی از اقسام نثر نو و شعر نو به‌معنی واقعی همین اشعار و نوشته‌های طنزآمیز معاصرند. آری دهخدا در نثر راهگشای جمال‌زاده و صادق هدایت و نویسندگان خوب دیگر شد و به‌آنان

امکان داد که آثاری مانند یکی بود و یکی نبود و حاجی‌آقا و آب زندگی و کشور خر در چمن و دهها اثر خوب دیگر بوجود آورند.

علاوه بر اینها دهخدا اثر دیگری بوجود آورده است بنام «پندها و کلمات قصار» که مجموعه‌ایست از جمله های کوتاه پندآمیز که متضمن نکات فلسفی و اخلاقیست و یادآور پندهای لاروشفوکوست اما متأسفانه این مجموعه تاکنون به‌طبع نرسیده است.

دهخدای مترجم

دهخدا که زبان فرانسه را خوب میدانست دو اثر گرانبهای زبان فرانسه یعنی «روح القوانین» و «عظمت و انحطاط رم» اثر منتسکیو را ترجمه کرد. او فرهنگی هم نوشت که لغات و اصطلاحات فرانسه را به‌فارسی برگردانده است اما بدبختانه اینها هیچکدام چاپ نشده‌اند و به‌همین‌سبب اظهارنظر دربارهٔ آنها و دربارهٔ قدرت دهخدا در ترجمه دشوار است.

دهخدای شاعر

دهخدا شاعر هم بود اما شعرش به‌پای نثر و تحقیقش نمیرسید با اینهمه او به‌اقتضای طبع نوجوی و آینده‌نگر خود در شعر نیز نوآوریهائی کرد و به‌تحول شعر فارسی از لحاظ موضوع وقالب و شیوه بیان کمک نمود. مهمترین ویژگی شعر وی تعهد و رسالتی است که در آن دیده میشود او شعرش را نیز مانند نثرش در خدمت سعادت و ترقی ملت ایران قرارداد. و باید برای وی بخاطر اشعار انسانی ومردمیش اگرچه گاهی سست هم باشند احترام فراوان قائل شد. کار او و پروین و بسیاری دیگر به‌ما می‌آموزد که مضامین نو و رسالت و تعهد اختصاص به‌شعر آزاد و نو ندارد و با قالبهای کهن نیز میتوان اشعار اجتماعی خوب سرود.

نوآوری دیگر دهخدا در شعر سرودن مسمط و رواج این قالب بود برای بیان مسائل تازه اجتماعی. وی برای هم‌سنگر دلیر خود میرزاجهانگیرخان مسمط سوزناکی به‌نام «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» سرود که در نوع خود بی‌نظیر بود زیرا سرودن مرثیه در قالب مسمط درگذشته چندان متداول نبود و این کار را هم میتوان

دلیلی بر نوگرائی و نوخواهی دهخدادانست.

سرودن شعر طنزآمیز و در عین‌حال اجتماعی نمونه دیگر از کارهای نو دهخداست زیرا گفتم این نوع شعر در قدیم کمتر سابقه داشته است و شاعران گذشته ما صرفنظر از عدهٔ معدودی بیشتر به‌هزل و هجو پرداخته‌اند تا به‌طنز و یکی از جنبه‌های مثبت شعر دوران مشروطیت و بعد از آن رواج آثار انتقادی و طنزآلود پرتوانی است که به‌همت دهخدا و چند تن دیگر صورت گرفت.

افسوس که قدر این شاخه بارور شعر فارسی که دهخدا از پیشوایان آن بود و نقش عمده‌ای در بیدار کردن مردم ما داشته است شناخته نشد و شعر طنزآمیز معاصر متأسفانه با توطئهٔ سکوت روبرو شده است توطئهٔ سکوت از طرف سنت‌گرایان و نوپردازان تاجائی که بسیاری‌از شاعران امروز این نوع آثار را چون فکاهیست اصلا شعر نمی‌دانند درحالی که‌این‌گونه‌اشعار در همه‌جای‌دنیا از یونان‌باستان گرفته تا جاهای دیگر از شاخه‌های مهم ادبیات ملی بوده است. از اشعار معروف فکاهی دهخدا یکی «خاک‌به‌سرم بچه به‌هوش آمده» و دیگر «هستی تو چه یک پهلو و یک‌دنده آ کبلای». با آنکه دهخدا خود نسبت به‌شاعری خود شک داشته است بعضی مانند محمدقزوینی شعر «انشاءالله گربه» است او را با اشعار حدیقه سنائی برابر دانسته‌اند.

چه میتوان کرد؟ دربارهٔ شعر و ادبیات دادن نظر قطعی محالست و هر کس ذوقی و سلیقه‌ای دارد.

دهخدای لغت‌نویس و زبانشناس

دهخدا بیگمان بزرگترین فرهنگ‌نویس زبان فارسی از آغاز تا کنون است. او اگر در علوم اسلامی و دستور و صرف و نحو فارسی و عربی به‌پای برخی از استادان ادبیات نمی‌رسید اما در مقابل در فهم آثار و اشعار گذشتگان همتا نداشت و او به‌یاری این استعداد شگرف خود یک شعر را با چند غلط و تصحیف تصحیح می کرد. دهخدا به کمک همین موشکافی و فطانت خود بود که‌بهتر توانست آثار مختلف فارسی را تحلیل کند و برای کلمات فارسی دقیق‌ترین معنی‌ها را بیابد و اثر عظیمی به‌نام لغتنامه بوجود آورد که تا زبان فارسی برجاست و تا جهان برقرار است

نام او نیز برجا خواهد ماند. مهمترین و بزرگترین اثر دهخدا همین لغتنامه اوست. وقتی سخن از دهخدا و لغتنامهٔ اومی‌بریم باید یادی هم از یار وفادار او محمد معین که تا واپسین دم در چاپ لغتنامه از کوشش باز نایستاد، بکنیم. پژوهشگری که دهخدا برای چاپ لغتنامه حقی همانند خود برای او قائل شده است، نگارنده که افتخار همکاری با آن مرد بزرگ را در لغتنامه داشته از نزدیک شاهد کوششهای وی برای تنظیم و چاپ لغتنامه بوده است.

دهخدای تصحیح‌گر

علاوه بر اینها دهخدا چند کتاب و دیوان را تصحیح کرده است و یا تصحیحات دیگران را اصلاح کرده است از آن‌جمله‌اند دیوان شاعرانی مانند ناصرخسرو، سیدحسن غزنوی، حافظ، منوچهری، فرخی، مسعود سعد، سوزنی، ابن یمین. او همچنین لغت فرس اسدی و صحاح‌الفرس و یوسف و زلیخا را هم بزیور تصحیح آراسته است و بر آن حاشیه نوشته است. باری بعضی از این تعلیقات که بسیار استادانه است چاپ شده است ولی برخی دیگر به‌طبع نرسیده است.

دهخدا و فرهنگ عامه

بعد از لغتنامه مهمترین اثر تحقیقی دهخدا چهار جلد کتاب امثال و حکم اوست که مجموعه‌ایست غنی و گرانبها از ضرب‌المثلها وکنایات و اخبار و احادیث رایج در بین مردم. دهخدا با این تألیف بزرگ و با سلسله مقالات «چرند و پرند» خود خدمت بزرگی به‌فولکلور و فرهنگ عامه این سرزمین کرده است خدمتی که پیش از آن جایش خالی بود و اگر او بجز امثال و حکم اثری دیگر هم نداشت کافی بود که در شمار پژوهشگران نام‌آور زمان ما درآید.

باری توصیف هنرها و عظمت دهخدا در این مختصر نمی‌گنجد. برای شناختن او باید در اشعار و نوشته‌هایش سیر کرد. زیرا او در لابلای سطور آثار عظیم خود زندگی می‌کند و در آنجا چهره نجیب و انسانی خویش را به‌ما نشان می‌دهد. آنجاست که یکی از فرزندان برومند این مرزوبوم را بهتر می‌توان شناخت،

آنجاست که با یکی از مفاخر ملی خود بهتر آشنا می‌شویم. آنجاست که عظمت روح یک ایرانی سخت کوش و وطن پرست و دانش پژوه را بهتر درک می کنیم ایرانئی که قد مردانه او زیر بار فساد و ستم و استبداد و استعمار خم نشد و در محیطی تاریک و ظلمانی مشعلی فروزان برافروخت که سراسر کشور را روشن ساخت. آنجاست که سرشار از غرور می‌شویم و آرزو می کنیم که کاش ما هم یک‌صدم او می‌توانستیم به‌میهن خود و به‌زبان فارسی خدمت کنیم.

بهار، شاعر بزرگ معاصر

آشنائی مردم ما با مغرب‌زمین و دریافت افکار و اندیشه‌های آن سامان در کشور ما تحولات مهم و عمیقی بوجود آورد که منجر به‌انقلاب مشروطه یعنی بزرگترین رویداد تاریخی میهن ما گردید. این حادثه بزرگ اجتماعی خود موجب تحولات دیگری در تمام شئون ملی ما شد از جمله شاعران و نویسندگان ارجمندی را در دامان خود پروراند که پیشاپیش آنان دهخدا و بهار قرار دارد و پس از این دو ابرمرد عالم سیاست و ادب نوبت به‌عارف وعشقی وفرخی و لاهوتی و دیگران میرسد دهخدا در نثر منشاء تحول بزرگی شد که بعدها بوسیله جمالزاده و هدایت به‌کمال رسید. بهار شعر فارسی را که پیش از آن غالباً در خدمت عشق و تملق و نومیدی بود به‌خدمت عدالت و آزادی درآورد و تحولی عظیم را در ادبیات ما سبب گردید. او که آزادیخواهی پرشور و مشروطه‌گرائی وطن‌پرست و بی‌باک بود درخراسان به‌حزب دمکرات پیوست.

وی شعر و نثر را به‌عنوان دو سلاح برنده بر ضد استبداد و ستم و جباری بکار برد و برای استقرار عدالت و آزادی با محمدعلی‌میرزای قاجار و دولت روسیه تزاری به‌نبرد برخاست و در این‌باره اشعاری سرود که در اندک‌زمانی شهره آفاق گردید و بر سر زبانها افتاد از آن‌جمله است مستزاد معروف «کار ایران با خداست»، «ایران مال شماست» و «رزمنامه». به‌این‌سبب روسها که از کارها و شعرهای او بوحشت افتاده بودند خواستار تبعید او از خراسان گردیدند و دولت وقت نیز به‌این خواست گردن نهاد و شاعر و روزنامه‌نویس مبارز و پرخاشگر را به‌گناه وطن‌دوستی

از خراسان به‌تهران تبعید کرد ولی این تبعید موجب شدت‌یافتن مبارزات ونبردهای بهار بر ضد ستم و تسلط بیگانگان گردید.

شعر بهار در حقیقت زندگینامه اوست و چون عمر او بیشتر در پیکار با استبداد و استعمار و مردم‌فریبی گذشت، شعر و نوشته او نیز بیشتر نمایشگر این مسائل است. سروده‌هایش ندای ملتی است که برای آزادی به‌پا خاسته و در این راه مردانه نبرد می‌کند. بهار ستایشگر عدالت و صلح و مردمی و برابری است و در این باره چنین میسراید:

کجاست روزگار صلح و ایمنی — شکفته مرز و باغ دلگشای او
کجاست عهد راستی و مردمی — فروغ عشق و آتش و ضیای او
کجاست دور یاری و برابری — حیات جاودانی و صفای او

او استعمارگران غرب را جهانخوار می‌نامد و آنان را مسبب جنگ و قتل‌و غارت می‌داند و از جنگبارگی و نیرنگ وفریبشان چنین می‌نالد:

جهانخوران گنج بربه جنگ‌بر — مسلطند و رنج و ابتلای او
به‌خاک مشرق از چه رو زنند ره — جهانخوران غرب و اولیای او
گرفتم آنکه دیگ شد گشاده سر — کجاست شرم گربه و حیای او

آنگاه مردم شرق را از ظلم و ستم غرب و نیز از غربزدگی برحذر میدارد و آنان را به‌ایستادگی بروی پای خود دعوت می‌کند:

نهند منت نداده بر سرت — وگر دهند چیست ماجرای او
به‌نان و ارزنت بساز وکن حذر — ز گندم و جو و مس و طلای او
نه دوستیش خواهم و نه دشمنی — نترسم از غرور وکبریای او
همه فریب و حیلت است و رهزنی — مخور فریب جاه و اعتلای او
غنای اوست اشک چشم رنجبر — مبین به‌چشم ساده در غنای او
عطاش را نخواهم و لقاش را — که شومتر لقایش از عطای او
لقای او پلید چون عطای وی — عطای وی کریه چون لقای او

این بود بیتهائی از چکامه معروف جغد جنگ که لبریز است از عشق به ایران و صلح و آزادی و انسانیت و برابری و حاکی از نفرت بی‌پایان شاعر است از استعمار و جهانخواری.

این قصیده آخرین شعر بهار بود که چند ماه پس از سرودن آن دیده از جهان

فروبست و دیگر شعری نگفت.

عشق به‌ایران همواره در خون بهار جوش میزند و او را به‌سرودن قصاید و اشعارغرای میهنی وادار می‌کند و وی را بر آن میدارد که گذشته درخشان ایران کهن را به‌یاد آورد و به‌آن به‌دیده تحسین بنگرد و بزرگی و عظمت میهن عزیز را در شعر خویش جلوه‌گر سازد او همراه اینگونه شعرهای شورانگیز خود را به‌دنیای غرورآمیز گذشته می‌برد:

خسروان پیش نیاکان تو زانو میزدند شاهدمن صفه شاپور و نقش‌قیصر است
آن روز کـه شاپور به‌پیش سم شبرنگ افکند بـه زانـوی ادب والـریـن را
خون‌درسر من جوش زند از شعف فخر چون یـاد کنم رزم کراسوس وسورن را

اندیشه تیزپرواز بهار همواره در آینده سیر میکند او خواهان تحول و تجدد و نوآوری است و با کهنه‌پرستی و جهل و خرافات در ستیز است. در هواخواهی از آزادی زنان کار را به‌جائی میکشاند که متعصبان به‌دشمنی با وی کمر می‌بندند و حکم تکفیر او را صادر میکنند. بهار به‌اقتضای فکر نوجوی خود با سلاح شعر و قلم پرده خرافات و اوهام و تعصبات را می‌درد و به‌حمایت از زنان و طبقات محروم و بینوا برمیخیزد.

قصیده فکاهی و طنزآمیز «جهنمیه» او نمونه‌ای است از شعرهای بیدارگر و ضد خرافاتی این شاعر بزرگ در نبرد با نادانی. باری بهار تا زمانی که از سیاست کناره‌گیری میکند در پیکار با ستم و جهل لحظه‌ای از پای نمی‌نشیند.

* * *

باری بهار در شعر پایگاهی بس والا دارد او یکی از قصیده‌سرایان بزرگ میهن ماست و همچنین یکی از چند شاعر معاصر است که به‌گردن شعر فارسی حق بسیار دارد زیرا چنانکه دیدیم شعر فارسی را به‌راه تازه آورده‌است و آن را در خدمت اندیشه‌های نو اجتماعی و انسانی بکار گرفته است. اشعار او بیشتر متعهد و دارای رسالت اجتماعیست البته بجز مدایح و شعرهای خصوصی وی که درخور اهمیت نیست. بهار با نهادن شعر در خدمت صلح و آزادی و عدالت و افکار تازه ثابت کرد که درقالبهای کهن نیز میتوان اندیشه‌های نو و مسائل امروز را بیان کرد.

کار او و ایرج و پروین و دهخدا و عشقی و فرخی و لاهوتی بطور عینی ثابت می کند که دوران شعر سنتی برخلاف ادعای متعصبان بهیچوجه سپری نشده است و این شاخه بارور ادبیات فارسی همچنان میتواند به‌حیات خود ادامه دهد و شعرهای خوب آزاد و نو نیز به‌ما می‌آموزد که این قسم شعر نیز جای خود را در ادب معاصر باز کرده است و ما از این تجارب در می‌یابیم که شعر آزاد وسنتی معاصر دو بازوی توانای ادبیات امروزند. و این دو بازو باید یار و مددکار یکدیگر باشند نه خصم خونخوار هم. آری وجود شعرهای بهار و ایرج از طرفی و اشعار اخوان و فروغ از طرف دیگر ثابت میکند که برخلاف نظر تندروان متعصب این دو نوع شعر بهیچوجه مغایر هم نیستند و در مقابل یکدیگر قرار ندارند بلکه می‌توانند با یکدیگر همزیستی مسالمت‌آمیز داشته باشند و همچنین وجود این دو نوع شعر نشان می‌دهد که مبالغه درباره اهمیت شعر آزاد و اغراق درباره کم ارزشی شعر بهار و شاعران سنت‌گرای معاصر که این روزها بوسیله جراید و دستگاههای ارتباط جمعی سخت تبلیغ می‌شود به‌صورت عقیده‌ای کلیشه‌ای ومد روز درآمده است کاریست نادرست و دور از واقعیات زمان ما، این عمل تنها ناشی از تعصب و بی‌ذوقی و بی‌انصافیست و بهتر است به‌جای انتقاد مبالغه‌آمیز از شعر بهار و شاعران خوب سنت‌گرا و به‌جای تمجید اغراق‌آلود از نیما و پیروان او این جنگ صلیبی ادبی را ختم کنیم و به‌شاعران هردو جناح مجال دهیم که بدون جدال و نزاع و تاختن به‌یکدیگر آثار خود را از وسایل ارتباط جمعی به‌مردم عرضه کنند تا نقاد روزگار پس از گذشت زمان کافی داوری نهائی خود را بکند. بیشک تبدیل وسایل ارتباط جمعی به‌سنگر تبلیغ برضد بهار و شاعران سنت‌گرای معاصر و مبالغه درباره شعر آزاد گناه بزرگی است که موجب ناتوانی ادبیات این زمان و آینده ما می‌شود گناهی است که هیچکس نباید مرتکب آن شود.

دیدیم بهار مانند هر شاعر بزرگ دیگری در شعر نوآوریهای بسیار کرده است چه در مضمون ومحتوای شعر وچه در قالب و زبان آن. اما بیشتر ابداعات او در زمینه محتوا و مضمون شعر است زیرا شعر فارسی را که از لحاظ مضمون دچار رکود و یکنواختی گردیده بود در خدمت مسائل جدید اجتماعی و فرهنگی قرار داد و ما در این باره به‌اندازه کافی سخن گفتیم.

بهار از آنجا که خود نوجو و نوآور بود مانند بعضی دیگر از سنت‌گرایان افراطی با شعر آزاد به‌جدال برنخاست و به‌این پدیده تازه ادبیات معاصر به‌دیده

ستیز و عناد ننگریست و مانند هر شاعر با انصافی قضاوت در این باره را به‌زمانه واگذار کرد.

دربارهٔ زبان و قالب شعر نیز تجددهای بسیاری در آثار بهار دیده می‌شود. او دایره واژگان شعر فارسی را وسعت بخشید و مانند شاعران بزرگ دیگر بسیاری از کلمات عامیانه و غیرشعری را باچیره‌دستی وارد شعر کرد. او در اشعار خود از طرفی الفاظ کهن را با مهارت جای می‌دهد الفاظی مانند آوند، ترفند، اورند... و از سوئی واژه‌های جدید و حتی بیگانه‌را مانند والرین، کراسوس، پکن، فینیقی، قرتاجنه و عجب اینجاست که بخوبی از عهده این کار برمی‌آید.

رواج قالبهای مسمط و مستزاد که قبل از مشروطیت کمتر رایج بود نیز از تجددهای اوست. بهار و شاعران دیگر دوران مشروطت به‌اقتضای زمان این نوع قالب را بیشتر متداول کردند.

رواج طنز نیز ازکارهای خوب بهار است و او با سرودن اشعار طنزآمیز اجتماعی و میهنی در این زمینه نیز به‌شعر معاصر خدمت کرده شعر طیبت‌آمیز او در باره عزاداری و قطعه جهنمیه او از اشعارطنزآمیز خوب معاصر است.

دیگر از تجددهای وی در شعر ساختن قطعات زیبائی است به‌لهجه محلی مشهد که درقدیم بین شاعران بزرگ کمتر سابقه داشته است.

شعری که بهار درباره شاعران معاصر و سبک شعر آنها سروده است هم از لحاظ موضوع تازگی دارد و هم از لحاظ قالب. این شعر و اشعار مسمط و مستزاد بهار را می‌توان پلی بین قالبهای قدیم و قالبهای آزاد و نیمائی دانست. البته شعر بهار یکدست نیست و پست و بلند دارد، بعضی از اشعار او مانند دماوند و سپیدرود ازشاهکارهای شعر فارسی بشمارمیروند و بعضی دیگر ارزش کمتری دارند. ازعیبهای کار بهار بکارگرفتن زبان کهنه سبک خراسانیست که مناسب شعر امروز نیست این عیب یعنی آوردن اصطلاحاتی که رودکی و عنصری و فرخی بکار می‌برده‌اند (اصطلاحاتی مانند فرسپ وگردنا وغیره) به‌زیبائی و روانی بعضی از اشعار او خلل وارد می‌سازد و آنها را به‌صورت آثاری کهنه و متعلق به‌زمان گذشته جلوه می‌دهد ولی در مقابل این‌گونه شعرهای کهن جامه اشعار روان و امروزی و خوب در دیوان او فراوانست مانند زیربار زور و دماوند.ارزش بهار نیز بیشتر به‌سبب این نوع آثار اوست. این عیب یعنی کهنه بودن زبان اختصاص به‌بهار ندارد و

حتی بعضی از نوپردازان هم به‌چنین کاری دست زده‌اند ولی معلوم نیست چرا هواخواهان شعر نو و نوآوری در این باره سکوت میکنند و دم برنمی‌آورند. اینان این کار را تنها برای بهار و شاعران سنت‌گرا عیب می‌دانند نه برای شاعران نوپرداز غافل از آنکه استعمال واژه‌های منسوخ در شعر آزاد که یکی از علل بوجود آمدن آن بکار گرفتن زبان امروز است زننده‌تر است تا در شعر بهار و سنت‌گرایان دیگر که خواه‌وناخواه حال وهوای گذشته درشعر آنها بیشتر است. بهرحال یکی از شرایط نوآوری بکاربردن زبان نواست درشعرو احترازاز زبان کهنه وغیرقابل فهم قدیمست.

بهار مقاله‌نویس

بهار نه‌تنها شاعری بزرگ بود بلکه روزنامه‌نگار و ترانه‌سرا و سخن‌سنجی چیره‌دست نیز بشمار میرفت. مقالات و اشعار او وسیله‌ای بودند برای بیان افکار روشن و آزادیخواهانه وی.

او از راه روزنامه بود که صدای خود را به‌گوش ملت ایران رسانید و صلای مشروطه و آزادی درانداخت و به‌بیدارکردن افکار مردم پرداخت و در نتیجه این کار دشمنی بیگانگان ومستبدان رابرای‌خود به‌جان‌خرید. مقالات آتشین او بارها موجب شد که روزنامه‌اش توقیف و شخص وی تبعیدگردد. مقالات بهار البته در آغاز چندان ارزش ادبی نداشت مثلا وقتی برای اولین‌بار مطلبی برای روزنامه حبل‌المتین فرستاد، سید جلال‌الدین مدیر روزنامه از درج آن خودداری کرد و به‌او نوشت «اشعارتان درکمال خوبی بود و درج شد اما مقاله شما بسیار بد وغیرقابل درجست» اما بهار از پای ننشست و از میدان بدر نرفت و با تمرین در این راه یکی از مقاله‌نگاران خوب وشیرین‌قلم روزگارخویشی شد و او خود به‌ترتیب روزنامه‌های خراسان وبهاروتازه‌بهار را دایر کرد و از آن راه به‌ارشاد و راهنمائی مردم پرداخت.

بهار و نثر فارسی

بهار و دوستان وی که بعداً مجله و انجمن دانشکده را دایر کردند با نوشتن مقالات سیاسی و ادبی موجب تحول و پیشرفتی چشم‌گیر در نثر فارسی شدند وکاری که دهخدا و دیگران آغازکرده بودند بدست اینان ادامه یافت و تکمیل گردید. تحت

تأثیر نوشته‌های این گروه بود که نثر پیچیده و مغلق و قلنبهٔ دورهٔ قاجاریه به نثر روان امروز بدل شد. درنتیجه سبک بهار و بعضی دیگر بود که زبان فارسی برای بیان مفاهیم و مسائل علمی و اجتماعی جدید آماده گردید تا جائی که نثر امروز برخلاف شعر معاصر به‌مراتب زیباتر و بارورتر از نثر گذشته شده است و این هم خدمت دیگری بود که بهار و هم‌اندیشان او به‌زبان و ادب ما کردند.

بهار پژوهشگر

بهار در پژوهش و تحقیق نیز از سرآمدان ادب معاصر است. او در رواج نقد جدید ادبی و تحلیل شعر گذشته و حال فارسی از پیشگامان و پیشاهنگان این فن بشمار می‌رود. او بود که با نوشتن مقالات خود درباره ادب دیروز و امروز ایران در مجله دانشکده و مجلات دیگر به‌نقد شعر و سبک شناسی فارسی رونق تازه‌ای بخشید و مقالاتی چون «شاعر خوب»، «تأثیر محیط در ادبیات»، «زبان سعدی»، «فردوسی بزرگترین شاعر ایران» را منتشر کرد. با نوشتن کتاب‌های سبک شعر فارسی وسبک نثر فارسی سبک‌شناسی خاصی را برای زبان و ادب پارسی پی‌ریزی کرد و این فن را به‌شیوه‌ای بدیع و مبتکرانه در ایران رواج داد که هنوز هم که هنوز است تقریباً بهمان صورتی که‌او پایه‌گذاری کرده بود در دانشکده‌های ادبیات بوسیله شاگردانش تدریس می‌شود.

از کارهای بدیع بهار نقد شعر است بوسیله شعر به‌این معنی که او هم مانند ناصرخسرو وفردوسی و سعدی اشعاری سروده است درباره شعرا و شعر خوب و فن شاعری. از شعرهای معروف او در این باره قطعه‌ایست که در آن شعر را تعریف می‌کند و همچنین شعریست با قالبی تازه و خاص درباره شاعران معاصر وسبک شعرشان.

بهار زبانشناس

بهار در دستورزبان و زبان‌شناسی نیز از پژوهندگان سترگ و سخت کوشست. او زبان اوستا و پهلوی میدانست وکتاب سبک‌شناسی یا «تاریخ تطور نثر فارسی» وی هنوز هم که هنوز است پس از سی سال بهترین کتاب تاریخ زبان و دستور

تاریخی فارسی است بطوری که پرفسور لازار فرانسوی که‌خود ازسرآمدان این فن است درکتاب نفیس خود به‌نام «زبان کهن‌ترین آثار نثر فارسی» (به‌فرانسه) که در حقیقت دستورزبان قرن چهارم و پنجم زبان فارسی است بیش از هر اثر فارسی دیگر به‌سبک‌شناسی بهار استناد کرده است و در مقدمه همان کتاب سبک‌شناسی را اثری افتخارآمیز شمرده است. اثر خوب لازار درحقیقت تکمیل کار بهار و سبک‌شناسی اوست و لازار خود ادامه دهنده راه بهار است.

بهار مصحح

ازکارهای عظیم تحقیقی بهار تصحیح انتقادی متون قدیمست به‌شیوه‌ای دقیق و بی‌نظیر بطوری که او در این رشته نیز در صفوف مقدم پژوهندگان و ادبای معاصر قرار دارد یعنی در صف قزوینی و اقبال و همائی و مینوی و معین، البته با اندکی اختلاف سطح با قزوینی وبعضی دیگر. به‌این‌سبب کتاب‌های تاریخ بلعمی وتاریخ سیستان ومجمل التواریخ والقصص که تصحیح اوست ازبهترین تصحیح‌های انتقادی این زمانست.

بهار در داستان‌نویسی نیز طبع‌آزمائی کرده است اما در این راه توفیقی نیافته است. «نیرنگ سیاه با کنیزان سفید» نمونه‌ای ازکوشش‌های اوست در زمینه داستانسرائی.

بهار ترانه‌سرا

بهار در ترانه و تصنیف نیز از پیشگامان و مبتکران است و ازکسانیست که این شکل تازه ادبی را رونق بخشیده است و با ساختن تصنیفهای خوب‌گنجینه ادبیات ما را غنی ساخته است و شاید بجز عارف در این زمینه کسی از او والاتر نباشد. او ترانه‌های ماندگاری دارد که لبریز از افکار انسانی و احساسات‌میهنی است ازآن جمله است «مرغ سحر ناله سر کن» و «نمی‌دانم چرا ویرانه گشتی وطن».

بهار مورخ

بهار در تاریخ نویسی و وقایع‌نگاری نیز دست داشت. کتاب «تاریخ احزاب

سیاسی» او نشانه‌ای از کوشش‌های وی در این زمینه است.

بهار سیاستگر

استاد بهار تنها در عالم ادب یگانه دوران نبود بلکه او ناطقی زبردست و سیاستمداری بی‌باك و شجاع نیز بشمار می‌رفت. وی چنانکه دیدیم در خراسان به‌عضویت حزب دمکرات درآمد و از همرزمان حیدرعمواوغلی آزادیخواه معروف گردید و درسال ۱۳۲۸ انجمن سعادت را تشکیل داد و در نتیجه مردم حق‌شناس ایران این شاعر و نویسنده و سیاستمدار محبوب را در دوره سوم قانون‌گذاری از دره‌گز وکلات و سرخس و در دوره چهارم از بجنورد و در دوره پنجم از ترشیز و در دوره ششم از تهران انتخاب کردند و اونیز به‌پاس این اعتماد به‌بهترین و به دلیرانه‌ترین شکلی با زبان و قلم و قدم از حقوق انتخاب کنندگان خود دفاع کرد و شجاعت و بی‌پروائی را به‌جائی رسانید که بارها هدف سوءقصد دشمنان قرار گرفت ولی خوشبختانه تیر مردم‌ستیزان به‌هدف نخورد و آخوند بیچاره‌ای که شبیه به‌او بود بجای وی بیگناه کشته شد. وی در عالم سیاست در سلک همرزمان سیدحسن مدرس درآمد و تا پایان درکنار وی باقی ماند و در نتیجه مدرس شهید شد و بهار به‌تبعید و حبس افتاد.

باری بهار با این همه آثار ماندنی و با این همه استعدادهای مختلف و با آن‌چنان زندگی پرثمر از انسان‌های چند بعدی زمان ماست. خاطره‌اش جاوید باد.

معین، لغت نویس خستگی ناپذیر

یکی از عوامل مهم بالا رفتن سطح فرهنگ و دانش یک ملت تألیف و نوشتن فرهنگ و کتاب لغت و دائرةالمعارف است. این گونه آثار خلاصهٔ علوم و معارف بشری در طول تاریخ است، و هر کس با مراجعه به‌آنها و با مختصری صرف وقت می‌تواند اطلاعات موردنیاز خود را در زمینه‌های مختلف علم و هنر و صنعت و تمدن و فرهنگ به‌دست آورد و از مطالعهٔ کتابهای متعدد بی‌نیاز گردد.

ما تا چندی پیش از این نعمت بزرگ و موهبت عظیم بی‌بهره بودیم نه کتاب لغت و فرهنگ کامل داشتیم و نه دایرةالمعارف خوب و مناسب. لغتنامه‌هائی که در اختیار مردم قرار داشت، همه نارسا و ناقص بود و بیشتر آنها ترتیب الفبائی امروز راهم نداشت و بسیاری‌از واژه‌های مورد نیاز جامعه نیزدرآنها ضبط نشده بود ودرنتیجه پیدا کردن لغت و اصطلاح علمی و فنی از آنها یا غیرممکن و محال بود و یا دشوار. مثلا اگر کسی می‌خواست بداند که کلماتی مانند ناموزون، شدت جریان، درد کش، واحد نیرو، سلسلهٔ مو و نقشباز یعنی چه، به‌مقصود نمی‌رسید زیرا اصولا کلمات مرکب درفرهنگهای سابق وجود نداشت و یا اگر می‌خواستیم بدانیم ناپلئون، سزار، حافظ و خواجه‌نصیر کیست، یا غزنین، بست، فرغانه ،اندلس و قیروان کجاست، می‌بایست به کتابهای متعدد عربی و فارسی و فرنگی مراجعه می کردیم، زیرا فرهنگی که همهٔ این اطلاعات را در یک‌جا جمع کند و مطالب آن صحیح و معتبر و قابل اعتماد نیز باشد در دست نبود.

این کمبود علمی و فرهنگی در عصر حاضر به‌دست دو فرزند شایستهٔ ملت

ایران یعنی علی‌اکبر دهخدا و محمد معین جبران شد و این مشکل به‌وسیلهٔ این دو تن گشوده گشت و ملت ایران به یکی از آرزوهای دیرین خود رسید و صاحب فرهنگ مناسب و دایرة‌المعارف بزرگ گردید. دهخدا با صرف چهل‌وپنج سال از عمر خود و به‌کمک یاران خویش از جمله دکترمعین لغتنامه یعنی دایرة‌المعارف عظیم زبان فارسی را درمتجاوزاز ۰ ۲ هزارصفحه بزرگ تألیف کرد و موجب شگفتی همهٔ دانش‌پژوهان و محققان گردید و معین علاوه برهمکاری با دهخدا و شرکت در تدوین و تنظیم لغتنامه، اثر نفیس و گرانبهای دیگری به ملت ایران عرضه کرد به‌نام «فرهنگ فارسی» که‌بعد از لغتنامه بزرگترین اثرتحقیقی در زبان فارسی است. این تألیف گرانقدر که مختصرتر و گاهی هم جامعتر ازلغتنامه بود، یکی از نیازهای عصر ما را برآورد و نام‌مؤلف آن‌دکتر محمد معین را جاودانه ساخت. البته «لغتنامه» و «فرهنگ فارسی» با آن که از فرهنگهای دیگر بسیارغنی‌تر وکاملترند اما باز نقصهائی دارند که‌باید فرزندان دیگر این مرز وبوم درآینده آن را برطرف کنند، این‌قدر هست که هیچ یک‌ازکتابهای لغت وفرهنگهای پیشین با این دو اثر قابل مقایسه نیستند و تا کسی به‌لغتنامه‌های گذشته مراجعه نکرده و دشواری کار را ندیده باشد، به‌ارزش این دو کتاب گرانبها پی‌نمی‌برد.

معین که در بوجود آوردن این دو تألیف ارجمند وگرانبها سهم عظیمی داشت عمر و جان خود را برسر این کار گذاشت.

***

دکتر محمد معین به‌سال ۱۲۹۳ شمسی در شهر رشت و در میان خانواده‌ای مذهبی و روحانی چشم به‌جهان‌گشود و هنوز خردسال بود که مادر و پدر خود را از دست‌داد. نیای پدری وی شیخ محمدتقی معین‌العلما که‌از پیشوایان مذهبی رشت بود تربیت او را به‌عهده گرفت.

درسال ۱۳۱۳ شمسی در رشته‌های ادبیات و فلسفه و علوم تربیتی‌لیسانسیه شد و سپس وارد خدمت نظام گردید و به‌سال ۱۳۱٤ دبیر دبیرستانهای اهواز و بعد رئیس دانشسرای مقدماتی آن شهرگردید. درهمین هنگام با مکاتبه و نامه‌نگاری از آموزشگاه روان‌شناسی بروکسل بلژیک در روان‌شناسی علمی و خطشناسی ومغز شناسی تخصص یافت.

اهواز آرام و خاموش، محیط خوبی برای پژوهشهای معین جوان بود وی در آن

شهر بود که تحقیقات خود را آغاز کرد و به‌تألیف چند کتاب دست‌زد، ازجمله دربارهٔ حافظ شاعر آسمانی ما کتابی نوشت به‌نام «حافظ شیرین‌سخن». درسال ۱۳۱۸ به‌تهران آمد و در دورهٔ دکتری‌ادبیات فارسی به‌تحصیل پرداخت و مطالعات عمیق و استعداد او موردتوجه‌استادان قرارگرفت و در نتیجه‌وی به‌دبیری دانشکدهٔ‌ادبیات منصوب شد. به‌سال ۱۳۲۱ به‌عنوان نخستین دکتر زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران موفق به‌گذراندن رسالهٔ دکتری خود گردید و بعد به‌دانشیاری و سپس به استادی آن دانشگاه رسید و همکار استادانی چون ملک‌الشعرای بهار و بدیع‌الزمان فروزانفر و سعید نفیسی و جلال‌الدین همائی شد. پس از آن علامهٔ دهخدا نویسنده و پژوهشگر طراز اول میهن ما معین را به‌همکاری خود برگزید که به‌یاری او لغتنامه، این گنجینهٔ بزرگ فرهنگی و ادبی ما را، کامل کند وبه‌چاپ برساند. پس از چاپ چند جلد از آن کتاب، دهخدا در سال ۱۳۳٤ به‌سبب امانت علمی کم‌نظیری که از معین دیده بود، وصیت کرد که نزدیک به‌دو میلیون یادداشت او را که درطی چهل وپنج سال گرد آورده بود در اختیار معین بگذارند تا بعد از وی آنها را چاپ کند و کار لغتنامه را به‌پایان آورد. معین با وجود ضعف و بیماری چنین کرد و این کار طاقت‌فرسا را پذیرا شد و تا پایان زندگی سرپرستی چاپ و انتشار لغتنامهٔ دهخدا را به‌عهده داشت، ولی عمرش وفا نکرد تا کار این‌فرهنگ بزرگ را به‌پایان برساند و این‌وظیفه میهنی به‌عهدهٔ یاران دیگر دهخدا و معین باقی ماند.

معین در ۱۳٤۲ جلد اول شاهکار تحقیقی خود یعنی فرهنگ فارسی را که بیست سال در راه آن رنج برده بود و جوانی و سلامت خود را برسر آن نهاده بود، از چاپ خارج کرد و تحسین مردم و دوستداران زبان و ادب فارسی را برانگیخت و مقاله‌ها و یادداشتهای بسیاری در تمجید این اثر بزرگ در روزنامه‌ها و مجلات کشور منتشر شد. البته عدهٔ معدودی نیز از سر غرض و حسد انتقادهای نادرستی به‌فرهنگ او کردند اما چون نوشته‌هایشان صحیح و انسانی نبود چیزی از اهمیت کار استاد نکاست و مردم ایران همچنان فرهنگ فارسی را به‌عنوان بهترین‌فرهنگ متوسط زبان فارسی پذیرفتند.

پس از چاپ شدن چهار جلد از شش جلد این فرهنگ، اهریمن بیماری گریبان معین را گرفت و به‌این مرد فداکار امان نداد که دوجلد دیگر آن و باقی

یادداشتهای عظیم خود را به‌چاپ برساند و مردم را بیش از پیش از چشمهٔ فضل و دانش خود سیراب سازد، و سرانجام تندباد اجل این درخت پربار زبان و ادب فارسی را نابهنگام از پای درافکند و ملتی را در اندوه و ماتم فرو برد.

بیماری و مرگ دکترمعین بسیار غم‌آلود و جانگزا بود، بدین معنی که وی در آذرماه ۱۳۴۵ که برای شرکت درکنگره ایران‌شناسی و ایراد سخنرانی علمی به‌ترکیه رفته بود، براثر فعالیت زیاد و داشتن مسئولیت فراوان درمجلس یاد شده، نتوانست به‌اندازهٔ کافی بیارامد و هنگامی که به‌ایران بازگشت، عشق به‌تعلیم و تحقیق، او را با وجود بی‌خوابی و خستگی مفرط به‌دانشگاه کشانید. اما دریغا در حالی که در میان استادان نشسته بود، ناگهان نقش برزمین شد و دیگر هرگز برنخاست، او دچار سکتهٔ مغزی شده بود و براثر درمان نادرست تا چهارسال در حال بی‌هوشی و اغما بود. طبیبان انگلیسی و شوروی و کانادائی نیز نتوانستند کاری برای او بکنند و او همچنان بی‌هوش بود و چیزی حس نمی‌کرد تا درسیزدهم تیرماه ۱۳۵۰ زندگی را بدرود گفت و بدین‌سان جانش را برسر پیشرفت زبان و ادبیات و فرهنگ ایران نهاد و میراث عظیمی از خود برای ما به‌یادگار گذاشت.

دکتر معین علاوه برفرهنگ فارسی نزدیک ۷۰ اثر خوب تألیف کرد؛ کارهای او دربارهٔ دستور زبان‌فارسی، ادبیات، تعلیم و تربیت و تاریخ ادبیات همه باارزش و سودمند است. وی چند کتاب نیز از عربی و فرانسه به‌فارسی ترجمه کرد. ولی مهمترین کار وی لغت‌نویسی بود. او زبانهای عربی، اوستائی، فارسی باستان، پهلوی، فرانسه، آلمانی و انگلیسی و لاتینی را می‌دانست. از میان آثار وی سه اثر بیش‌از همه اهمیت دارد: ۱ــ فرهنگ فارسی که تألیف خود او بود. دیگر لغتنامهٔ دهخدا که بیست‌سال وقت او را گرفت و دهخدا خود ارزش کارمعین را درتهیهٔ و تنظیم لغتنامه برابر زحمات خود دانسته و برای او درلغتنامهٔ حقی مساوی خویش قائل شده است. سوم برهان قاطع که به‌دست او تصحیح و حاشیه‌ـ نویسی شد. این کتاب فرهنگی است که فقط لغات فارسی زبان ما را دارد و درقرن یازدهم در هند نوشته شده است، و دکتر معین آن را به‌بهترین صورتی تصحیح و چاپ کرد و مطالب بسیاری درحاشیه برآن افزود که ارزش آنها به‌مراتب بیش از خود برهان‌قاطع است زیرا در همین حاشیه‌هاست که استاد ریشهٔ لغات فارسی را به‌دست داده و اولین‌بار فرهنگ اشتقاقی واژه‌های فارسی را به‌زبان ما نوشته است،

بطوری که حاشیهٔ برهان هنوز هم که هنوز است بهترین فرهنگ اشتقاقی و ریشه‌شناسی زبان فارسی بشمار می‌رود.

دکتر معین علاوه برآن که دانشمند و لغت‌شناسی بی‌نظیر بود، معلمی دلسوز و انسانی وارسته نیز بشمار می‌رفت و جا دارد که بسیاری از ویژگیهای اخلاقی و روحی وی سرمشق دانشمندان و مردم دیگر این سرزمین قرار گیرد. او مانند پژوهشگران خوب به‌شیوهٔ گروهی و به‌یاری دیگران تحقیق می‌کرد، زیرامی‌دانست که در عصر ما به‌تنهائی و بدون مدد اهل تحقیق و فن نمی‌توان آثار عظیم ودقیق علمی و ادبی بوجود آورد. دهخدا و معین از کسانی بودند که به‌این راز بزرگ و به‌این نیاز علمی زمان ما به‌خوبی پی‌برده بودند و از همین روباهمکاری فاضلان و دانشمندان و ادیبان دو سازمان عظیم تحقیقی بوجود آوردند: یکی سازمان لغتنامهٔ دهخدا بود که به‌وسیلهٔ دهخدا و معین بوجود آمد و محصول آن دایرةالمعارف عظیم لغتنامهٔ دهخداست و دیگر سازمان فرهنگ فارسی که معین آن را تأسیس کرد و حاصل آن «فرهنگ فارسی» است که ذکر آن گذشت.

معین در امانت علمی در ایران یگانه و بی‌همتا بود و اگر او را امین‌ترین محقق زبان و ادب فارسی بدانیم، اغراق نکرده‌ایم و گزاف نگفته‌ایم. این خصلت نیز از مایه‌های انسانی روح او سرچشمه می‌گرفت. در روزگاری که بسیاری از نویسندگان، نوشته‌های دیگران را به‌نام خود منتشر می‌کنند بی‌آن که از صاحب اصلی اثر یادی کنند یا اسمی ببرند، معین حتی گفتهٔ شفاهی این و آن را هم در کتابها و مقالات خویش به‌نام آنان ذکر می‌کرد و به‌پژوهشگران سرمشق درستی و امانت می‌داد، به‌همین مناسبت دهخدا و نیما یوشیج آثار خود را به‌او سپردند که پس ازمرگشان چاپ کند و او بانهایت امانت ودیعهٔ آنان را حفظ کرد.

معین به‌تمام معنی آزاده و وارسته بود و از شهرت‌طلبی و آوازه‌جوئی اکراه و نفرت داشت و برخلاف بسیاری از مردم از سروصدا و سخنرانی بیزار بود، زیرا عقیده داشت که دانشمند و محقق آوازه‌جو و شهرت‌پرست سرانجام از جریان کار علمی به‌دور خواهد افتاد و دیریا زود جاذبهٔ شهرت او را به‌سوی خود خواهد کشید و از دنیای علم و دانش جدایش خواهد ساخت. او تنها به کار و کار و کار دلبسته بود و بس.

معین واقع‌بین و معتدل بود و مانند هر دانشمند واقعی هرگز گرد تعصب

و افکار و عقاید افراطی نمی‌گردید. او مانند بعضی از تندروان، هیچگاه هواخواه پاک کردن زبان فارسی از واژه‌های عربی و فرنگی نبود زیرا می‌دانست هیچ زبانی در جهان از لغات خارجی و عناصر زبانهای دیگر خالی نیست و به‌خوبی پی‌برده بود که **زبان پاک یعنی زبان ناتوان**. وی مانند بعضی‌از بی‌مایگان طرفدار باز کردن در زبان فارسی به‌روی واژه‌های بیگانهٔ فرنگی نبود چه دریافته بود که این هم نوعی افراط است و پیشرفت آن موجب نامفهوم شدن زبان فارسی برای مردم این سرزمین خواهد بود. معین نه شعر آزاد امروز را نفی می کرد و نه شعرِ سنتی معاصر را.

دیگر از ویژگیهای روحی دکترمعین خستگی‌ناپذیری و بلند همتی او بود. در دوران زندگی کوتاه خود دهها هزار صفحه مطلب دقیق و دشوار نوشت و بررسی نمود وچاپ کرد، حتی رونویس کردن این همه نوشته برای یک فرد عادی قابل‌تصور نیست تا چه رسد به‌تحقیق وتعمق دربارهٔ آنها و تبدیلشان به کتاب و مقاله علمی و دشوار. همه ازخود می‌پرسیدند چگونه مردی بیمار و کم‌جثه می‌تواند این همه کار توانفرسا و طاقت‌سوز را به‌تنهائی انجام دهد؟ ولی معین با ارادهٔ خستگی‌ناپذیر خود به‌همه پاسخ داد که آری می‌توان چنین کرد. اوثابت کرد که یک‌تن هرچند ضعیف و نحیف باشد با اراده و عزم آهنین خود می‌تواند از عهده این کار بزرگ برآید و بزرگترین خدمتها را به‌زبان فارسی و فرهنگ ایران بکند. او در مقدمهٔ فرهنگ‌فارسی خود در این باره چنین می‌نویسد:

«پیرلاروس مؤسس لغتنامه‌های لاروس فرانسه که معلم بود و اراده‌ای‌آهنین داشت، می‌گفت کتابی تألیف خواهم کرد که در آن هر کس بتواند همهٔ اطلاعات و معلوماتی را که امروز در جهان وجود دارد به‌ترتیب الفبائی بدست آورد، ثروتی که من کسب کرده‌ام آن را برای شخص خود بکار نمی‌برم و در این کار هم چیزی از دست نخواهم داد. نگارنده نیز هرچند چنین شایستگی را در خود نمی‌بیند، با گامهای آهسته به‌همان راه می‌رود و امید دارد که توفیق یابد.»

می‌بینیم که معین در راه دشواری که درپیش گرفته بود، توفیق یافت. او می‌خواست «پیرلاروس» ایران شود و شد. پیرلاروس در یکی از شبهای زمستان پشت میز کارش از سرما خشک شد، درحالی که فرهنگ او ناتمام مانده بود و فقط آن را تا حرف «H» چاپ کرده بود و ناچار کار ناتمام او برای دیگران ماند، معین هم در نیمه راه فرهنگ‌نویسی دستش از نوشتن بازماند و باقی کار عظیم‌خود

را برای آیندگان گذارد. او هم مانند پیرلاروس فرهنگ نوشت و به کشور خود خدمت کرد و مانند او جاودانه شد.

معین شکیبا و بردبار بود و از تنگ‌نظری و حسد و غرض که بین بسیاری از اهل علم و ادب رایج است، بیزاری می‌جست. آری او بیش از هرچیز انسانی بزرگ و بافضیلت بود و برای ما نیز همین نکته درخور اهمیت است و جا دارد دانش‌پژوهان و دوستداران فرهنگ ایران شیوه‌های او را دنبال کنند، باید چنان عاشق دانش و راستی باشند که او بود. باید چنان دامن همت خود را بلندگیرند که او گرفت. باید آن گونه اهل فضل را گرامی دارند که او داشت. باید همان‌گونه از حسد و کینه و تنگ‌نظری به‌دور باشند که او بود. باید در کار علمی چنان جانب امانت و انصاف را رعایت کنند که او کرد وسرانجام بایدآن‌چنان پرهیزگار و بزرگوار و وطن‌پرست باشند که او بود.

شعری برای بیماری معین

دیرشد خفتنت‌ای گنج هنرها برخیز
زودتر آخرازاین خواب غم‌افزا برخیز
چشم بگشا و سرشک غم فرزند ببین
اشک همسر بنگر زودتراز جا برخیز
تا رود زنگ غم ازآینه جان همه
تا شکوفد گل لبخند به‌لبها برخیز
تاتو خفتی سرتقوی وشرف رفت بخواب
تا که‌از خواب برآید سر تقوی برخیز
باغبان ادب و دانش و بینش بودی
تا رسانی سر دانش به‌ثریا برخیز
تا که سامان بدهی کار پریشان لغت
تابدستور کنی معجز عیسی برخیز
اوستادا سرازاین خواب روانسوز برآر
رادمردا تو ازاین بیش میاسا برخیز
اوستاداگه درس است به دانشگاه آی
چشم شاگرد براه است خدا را برخیز
اوستادا زچه افکنده‌ای از دست قلم
هوشمندا زچه افتاده‌ای از پا برخیز
اوستادا به‌لغت‌نامه نیائی دیگر؟
دوستان چشم‌براهند سراپا برخیز
دل یاران همه تنگ است زبیماری تو
تاگشاید دل تنگ همه، ازجا برخیز
تاکسان خرم‌وبیدار وتو درخواب گران
تاکی وچند دراین خواب تب‌آسا برخیز
ای‌خردمند سرافرازازاین بیش مخسب
ای گرانمایهٔ فرزانهٔ دانا برخیز
بیش‌ازاین سینه وجان‌وتن یاران مگداز
بیش ازاین بردل ما داغ میفزا برخیز

این چنین چشم من آغشته بخوناب مخواه   این چنین جان من از درد مفرسا برخیز

پائیز ۱۳۴۵

در سوك معین

هیچکس نیست که از مرگ توگریان نشود
هیچ دل نیست که از داغ تو بریان نشود

هیچکس نیست کزین درد گریبان ندرد
هیچکس نیست کزین سوك پریشان نشود

آه یک لحظه رها سینه مردم نکند
اشك یک لحظه جدا از رخ یاران نشود

دیده‌ای نیست که از ماتم تو دریا نیست
سینه‌ای نیست که آشفته چو طوفان نشود

بعد از این هیچکسی با لب خندان نبود
بعد از این هیچ دلی خرم و شادان نشود

بعد از این عید نخندد برخ باغ و چمن
گل نروید به‌گلستان و بهاران نشود

در ادب چون تو کسی لب نگشاید بسخن
در لغت چون تو کسی صاحب برهان نشود

شاخ تقوی و شرف بی‌تو دگر برندهد
باغ فرهنگ و هنر بی‌تو گل‌افشان نشود

کار دستور و لغت بی‌تو به‌سامان نرسد
بی‌تو این مشکل پرپیچ وخم آسان نشود

عالمی نیست که در پیش تو زانو نزند
فاضلی نیست که از فضل تو حیران نشود

اوستادان ادب یکسره شاگرد تواند
مور خردی همه دانند سلیمان نشود

قرنها بگذرد و چون تو نیاید دیگر
مشعلی چون تو فروزنده به‌ایران نشود
چون تو دیگر نتوان یافت به اقلیم وجود
اختری چون تو پدیدار به کیهان نشود
مرگ تو برتن و جان ادب و شعر و سخن
درد بنیان کن صعبی است که درمان نشود
مرگ تو مرگ جوانمردی وعلم است و خرد
بی‌تو شمع خرد و علم فروزان نشود
ای عزیزی که سفر کرده‌ای از خانهٔ ما
هیچکس دستخوش مرگ عزیزان نشود
جان خود در ره تحقیق نهادی آسان
بهر تحقیق کسی مثل تو قربان نشود
آن معین هنر و دانش و تقوی و شرف
حیف دیگر که براین جمع نمایان نشود
آن محمد که امین بود به کار تحقیق
گوهری بود که دیگر به کف ارزان نشود
ناکسان درطرب و ناز و تو در خاك چرا
هیچکس آگه از این بازی دوران نشود
دیگر آن شمع ادب از چه نتابد برما
دیگر آن مرغ هنر از چه نوا خوان نشود
خیز تا یوسف دانش به‌وطن گردد باز
خیز تا خانهٔ ما کلبه احزان نشود
خیز تا دختر غمدیده شود خرم و شاد
خیز تا همسر آزرده پریشان نشود
خیز تا باغ ادب خشک نگردد ز غمت
خیز تا کاخ سخن یکسره ویران نشود
همه درسوک تو غمدیده و خونین جگرند
هیچکس نیست که از مرگ تو گریان نشود

زنده‌ای لیک در این دهر و نمیری هرگز
نام مرد هنر از خاطر مردان نشود
مرد جاوید هزاران و هزاران سالی
هیچکس مثل تو جاوید به‌دوران نشود

تیر ۱۳۵۰

بحثی دربارهٔ شعر معاصر

باآنکه بحث شعر نو دیگر کهنه شده است و با آنکه این قسم شعر جای خود را درادبیات معاصر باز کرده است باز جای تعجب است که هرچند یکبار این موضوع مساله روز می‌شود و سروصدائی به‌پا می کند همچنانکه این روزها باز جنگ بین نوپردازان و کهن‌سرایان بالا گرفته است و بازار ناسزاها و سخنان تندی که دوطرف دراین‌ماجرا نثار هم می کنند داغ شده است. یکی آنکه را دوست ندارد «احمق» و «دیوانه» می‌نامد و دیگری طرف مربوطه را «بقال» خطاب میکند، آن‌یک آرزو دارد کاش‌سعدی و حافظ از همان قدیم به‌مقام والای نیما می‌رسیدند تا شعر ایران جهانی می‌شد و دیگری معتقد است اگر چنین اتفاقی روی می‌داد ما این دو شاعر بزرگ را هم نداشتیم.

آنچه از این بحث‌ها آشکار می‌شود این است که هنوز نقد شعر ما از مرحله فحش دادن و تهمت زدن و ناسزاگوئی پافراتر ننهاده است. از این‌سخنان بی‌ادبانه اهل ادب به‌یکدیگر روشن می‌شود هم هواخواهان شعر سنتی و هم پیروان شعر نو اسیر تعصبات و اغراض شخصی خویشند و هنوز از سرمنزل انصاف و اعتدال‌فرسنگها بدورند وگرنه آدم باانصاف هم نیما را قبول دارد و هم حمیدی را، هم برای بهار و پروین اعتصامی و ایرج و ادیب‌الممالک ارزش قائل است و هم برای اخوان و نادرپور و مشیری. اگر بغضی درکار نباشد چطور ممکن است کسی که شیوه‌ای تازه آورده و دید شاعران سنتی و غیرسنتی را نسبت به‌شعر عوض کرده است و منشاء تحول وسیعی در صورت و معنی شعر امروز شده بکلی نفی کند وکارش را ندیده

بگیرد گیریم که اشعار خود او مثل اشعار همه پیشروان تحول ادبی دارای ضعف هم باشد. باری نیما و پیروان او را نه می‌توان نفی کرد و نه می‌توان همپایه فردوسی و سعدی و حافظشان دانست زیرا ما در حال حاضر سعدی و حافظ زمانه نداریم و مبالغه درباره اهمیت شاعران امروز یکی از نقاط ضعف نقد شعر ماست. باری تشخیص این که کی خدای شاعران یا جاودانه‌مرد شعر معاصر است باخود او یا دارودسته او نیست. تنها نقاد زمان است که می‌تواند چنین القابی به‌اشخاص بدهد.

به‌شهادت شعرهائی که در همین چند سال سروده شده مسلم گردیده است که هم به‌شیوه قدیم می‌توان شعر خوب گفت و هم به‌شیوه جدید. بنابراین مخالفت شدید دوطرف با هم دور از انصاف است زیرا در میدان وسیع شعر و شاعری کسی جای کسی را تنگ نمی‌کند پس بهتر است به‌سخنوران امکان بدهیم هرطور که می‌خواهند شعر بگویند در این میان وظیفه روزنامه‌نویسان و مسؤولان برنامه‌های ادبی رادیو وتلویزیون بسیار مهم است زیرا اینها باید از بیطرفی پیروی‌نمایند و آثار و نظریات هردو دسته را نشر و پخش کنند و مروج آزادی ادبی باشند نه‌آنکه تعصب و استبداد در شعر و شاعری را رواج دهند.

باری این تعصب و استبداد ادبی سابق از طرف سنت‌گرایان نسبت به نوپردازان اعمال می‌شد ولی امروز که شعر آزاد در میان موجی از دشمنی مخالفان جای خود را باز کرده است کار برعکس شده و حالا این نوپردازان هستند که با تعصب‌شدید عرصه را برسنت‌گرایان تنگ کرده‌اند و از نشرآثارآنان با شدت هرچه‌تمامتر جلوگیری می‌کنند و دارند این فکر افراطی را در بین مردم رواج می‌دهند که گویا دوران شعر سنتی و ادبیات صریح و قالبهای قدیم سپری شده است و دیگر دور دور اشعار مبهم «نو» است درحالی که این نظر مغایر با تاریخ ادبیات گذشته و حال ماست هم شعر سنتی و بیان روشن می‌تواند خوب باشد و هم شعر مبهم و قالبهای جدید. آنان برای پیشبرد مقاصد خود از دسته‌بندی و دادن فحش و زدن تهمت به مخالفان هم ابائی ندارند و با این کار میخواهند آزادی اظهارنظر مخالفان خود را سلب کنند و کسی نیست از ایشان بپرسد چرا از شعری که «دورانش گذشته و دیگر خریداری ندارد اینقدر می‌ترسید» نکند این حمله‌ها به‌علت آن باشد که باز به حقانیت کار خود ایمان ندارید و فکر می‌کنید شعر سنتی معاصر با همه ضعفهائی که

دارد از شعر شما طرفدارش بیشتر است اگر چنین نیست پس اینهمه مبالغه درارزش کار خود و اینهمه سعی درکم کردن اهمیت شعر سنتی امروز به‌چه علت است. چند قطعه «شعر بدو منحط» سنتی که اینهمه ترس ندارد.

دراینجا اشاره به‌بعضی از تعصبات و بی‌انصافیهای برخی از نوپردازان که کاملا مغایر با آزادی ادبی است مفید است:

اینان می‌گویند مگر نیما جای چه کسی را تنگ کرده است که به او حمله می‌کنند و براو حسد می‌برند این درست است وکسی نباید نیما را نفی کند ولی چرا این سئوال را ازکسانی که بهار شاعر بزرگ معاصر را یکسره نفی می‌کنند نمی‌پرسید چرا به‌آنهائی که با بی‌انصافی می‌نویسند: «بهارکار تازه‌ای برای شعر فارسی نکرده است» نمی‌گوئید: «مگر بهار جای کی را تنگ کرده است؟ که به‌او حسد می‌برید وحق او را پایمال می‌کنید.»

این دسته محدود شاعری را در انحصار عده انگشت‌شماری می‌دانند تاجائی که بسیاری از پیروان نیما را هم قبول ندارند. احتیاجی نیست که پیش آنان از بهار و حمیدی سخن بگوئید تا خشمگین شوند تنها کافی است که نزد آنها یاد خیری هم از نادرپور و مشیری بکنید تا ببینید چگونه از دست آنها هم فریادشان به آسمان می‌رود این گروه کوچک گویا خود را قیم ذوق ملت ایران می‌دانند و معتقدند که مردم باید فقط شاعری را دوست داشته باشند که ایشان دوست دارند.

می‌گویند شعر ما شعر نو و شعر امروز استو دارای رسالت اجتماعی استولی وقتی می‌گوئیم اینگونه اشعار در انحصار شما نیست و شعرهای بهار و پروین و فرخی‌یزدی و ادیب‌الممالک هم شعری انتقادی و اجتماعی و امروزی استخشمگین می‌شوند و می‌گویند سروده‌های آنها شعار است نه شعر. از سخنانشان چنین برمی‌آید که شعر انتقادی و اجتماعی اگر متعلق به‌آنان باشد خوب است ولی اگر بوسیله دیگران سروده شده باشد بد است و زشت.

می‌گویند شاعر امروز نباید شعر عاشقانه و غیر اجتماعی بگوید و یکی از گناهانی که برای سنت‌گرایان قائلند همین اشعار عاشقانه آنهاست ولی معلوم نیست چرا این عیب را به‌شعرهای عاشقانه نیما و فروغ و اخوان نمی‌گیرند مثلا چرا به شعر زیبا و معروف «مرا ببر مرا ببر... مرا به‌پیچ در حریر بوسه‌ها»ی فروغ انتقاد نمی‌کنند. از اینجا نیز اینطورمعلوم است که شعر عاشقانه گفتن برای دیگران جرم

است اما برای آنان و پیشروانشان نه، چه «هر عیب که سلطان بپسندد هنراست».

به‌قالب غزل ایراد می‌گیرند و آن را نارسا می‌دانند آنگاه خود غزل‌می‌گویند و سروده‌های خود را با آب وتاب چاپ می‌کنند وگویا معتقدند غزلهایشان زیباتر از غزلهای سعدی و حافظ است از این یک بام و دوهوای ادبی باز مسلم می‌شود که مرگ خوب است اما برای همسایه وغزل گفتن برای رهی و ورزی و سیمین‌حرام است ولی برای ایشان مباح است و مشروع.

پس از این حرفها آشکار می‌شود که شاعری باید در انحصار عده‌ای خاص باشد عده‌ای که مبهم و با قالبهای شکسته شعر می‌گویند وگرنه بحث اجتماعی‌بودن و نبودن شعر و عاشقانه یاغیرعاشقانه سرودن آن نیست بلکه قضیه لحاف ملانصرالدین است. موضوع شهرت در شاعری است. مطلب این است که شما شعر نگوئید تا ما بگوئیم وگرنه افکار نو، بیان نو، رسالت اجتماعی و انتقاد از اوضاع زمانه همه وهمه در شعر سنتی گذشته و حال آن هم به‌مقدار زیاد هست و متهم‌کردن شعر سنتی به نداشتن فکر و بیان نو و رسالت اجتماعی دروغی بیش نیست و تنها یک عوامفریبی ادبی است. می‌گوئید نه بروید آثار پروین، ادیب‌الممالک، ایرج، فرخی، لاهوتی، بهار، عبید، ناصرخسرو وسعدی را بخوانید.

باری سخن ما به‌این دسته محدود این است که «سختگیری و تعصب خامی است». ما به آنها میگوئیم برای شعر و شاعری قاعده وضع نکنید، شعر بگوئید و بگذارید شعر بگویند.

بخش چهارم

دربارهٔ ادبیات کهن فارسی و تعلیم آن

نگاهی به اشعار مسعود سعد

مراد از این گفتار سیریست در گلزار زیبائیهای اشعار مسعودسعد که خود آنها را «لعبتان زیبا»[1] یا «لعبتان مانی و آزر»[2] می‌نامد. در آغاز باید یادآوری کرد که ما در هنر و شعر، دونوع زیبائی داریم: یکی زیبائی صوری و دیگر زیبائی معنوی. مراد از زیبائی صوری شعر زیبائیهائیست که از قالب و وزن و قافیه و واژگان و موسیقی و آرایشهای صوری شعر حاصل می‌شود و غرض از زیبائی معنوی آنهائیست که از اندیشه‌های عالی و انسانی شاعر برمیخیزد و شعری مردمی و متعهد بوجود می‌آورد. برای بازشناختن این زیبائیها باید از نقد ادبی و زیباشناسی مدد گرفت و میدانیم که نقد ادبی دقیق خود باید بر پایهٔ زیباشناسی استوار باشد. پس ابتدا باید بدانیم که زیبائی چیست و از چند دیدگاه می‌توان به‌آن نگریست؟ آنگاه درمی‌یابیم که در نقد ادبی چگونه می‌توان از آن بهره‌ورشد.

بیگمان، یکی از کارهای اساسی نقد ادبی، جستجوی زیبائیهای ادبیات و شعر است زیرا تعریف هنر و شعر یکی از مهمترین شرایط نقد است بنظر بسیاری از هنرشناسان، **هنر چیزی جز «آفرینش زیبائی» نیست.** بنابراین تشخیص لطافتها و زیبائیها و میناکاریهای شعر شاعران مهمترین کار سخن‌سنج و ناقد است.

تعریف زیبائی- زیبائی هم مانند شعر دارای تعریفهای بسیار است که به بعضی از آنها اشاره می کنیم: **ارسطو** در کتاب هنر شاعری خود «زیبائی را چیزی

۱. دل شعبده‌ها گشاده از فکرت   جان معجزه‌ها نموده در انشا
هر لفظی از آن چو صورتی دلکش   هر بیتی از آن چو لعبتی زیبا

۲. بزم اورا حسن و زیب نظم و نثرم هرزمان   حسن و زیب لعبتان مانی و آزر گرفت

می‌داند که دارای نظام و عظمت و تناسب است» و **کانت** حکیم و زیباشناس آلمانی، دوهزارو دویست سال پس‌از ارسطو، کمیت و کیفیت و بیان حال را هم به آن می‌افزاید. مراد از کمیت در زیبائی و زیباشناسی آنست که اثر هنری و ادبی باید در گروههائی هرچه بیشتر از مردم، آن هم در دوره‌های مختلف و طولانی، اثر کند به‌عبارت دیگر اثر زیبای هنری و ادبی باید جاودانی و همه گیرو جهانی باشد و بتواند مردمان بیشتری را برانگیزد و به‌شور آورد. مانند آثار **فیدیاس**، **سوفوکل**، **همر**، **رافائل**، **فردوسی**، **خیام**، **سعدی**، **حافظ**.

زیباشناسی ارسطو و کانت برپایهٔ فصاحت و روشنگرائی و وضوح استوار است زیرا چنانکه دیدیم اثر زیبا آنست که در عده‌ای هرچه بیشتر تأثیر نماید و بدیهیست تا شعر و اثر هنری روشن و فصیح و گویا نباشد چنین تأثیری نخواهد داشت. به همین سبب ارسطو در کتاب جاودانی خود بنام «فن شعر» یا «هنر شاعری» یکی از ویژگیهای شعر خوب را فصاحت و روشنی میداند. از همین روست که از قدیم تا کنون آثار هنری و ادبی روشن و گویا همواره بیش‌از آثار مبهم و نامأنوس و غریب و بیگانه‌خو در بین مردم طرفدار داشته است و اشعار و آثار نوع اخیر در کشور ما همواره با سردی و عدم استقبال روبرو شده است و هرگز آن جادوی مستی‌آفرینی که در شاهنامه فردوسی و بوستان سعدی و مثنوی مولوی و غزلیات حافظ و اشعار ایرج وجود دارد در مبهم سرایان عصر ما دیده نمی‌شود.

بنابراین همهٔ اشعار خوب فارسی را باید با زیباشناسی روشنگرایانه ارسطوئی و کانتی عیارسنجی کرد زیرا عنصر اصلی زیبائی شعر شاعرانی مانند فردوسی و فرخی و مسعودسعد و سعدی فصاحت و روشنی و گویائیست و ما اگر بخواهیم به‌جوهر شعر فارسی از روی آثار بزرگان شعر این سرزمین دست یابیم باید بدنبال فصاحت و روانی و روشنی باشیم و هنگامیکه از سنت شعر فارسی سخن می‌گوئیم باید بر فصاحت و روانی تکیه کنیم نه بر کیفیت بکار بردن وزن و قافیه. شاعران بزرگ ما نیز این جوهر زلال شعر یعنی روانی را کشف کرده و آن را مهمترین ویژگی شعر خوب دانسته‌اند: فردوسی در انتقاد از کار **دقیقی** میگوید:

چـو طبعی نـداری چوآب روان   مبر دست زی نـامـه خسـروان

و حافظ نیز چند قرن پس‌از فردوسی همین سخن را تکرار می کند:

حافظ از مشرب قسمت گله ناانصافیست
طبع چون آب و غزلهای روان مارا بس

به همین دلیل آن دسته از شاعران سنت‌گرا و نوپرداز معاصر که هوشمند و واقع‌بین و مستعد بوده‌اند به‌این راز زیبائی شعر فارسی پی‌برده و این خمیرمایه و جوهر جادوئی را کشف کرده و شعرهای فصیح و ماندنی عالی و خوبی برجای گذاشته‌اند و آنان که این نکته را درنیافته‌اند و به‌دنبال تعقید و ابهام و ساختمانهای کهنه و لغات قدیمی رفته‌اند با ناکامی روبرو شده‌اند، اگرچه بعضیها با بوق و کرنا برای آنان شهرت دروغین آفریده‌اند. شعر مسعودسعد نیز به‌این سبب زیباست که از این مهمترین عامل زیبائی شعر یعنی روانی و فصاحت بهره دارد و از همین جاست که به‌شعر خویش چنین افتخار می‌کند:

به‌نظم و نثر کسی را گر افتخار سزاست،
مرا سزاست که امروز نظم و نثر مراست.
به‌لفظ آب روان است طبع من، لیکن
بگاه کثرت و قوت چو آتشست و هواست.

آری مسعودسعد، مانند حافظ، طبع خود را چون آب روان می‌داند که برای او شعر فصیح و زیبا و دلنشین می‌آفریند. بنابراین شک نمی‌ماند که روانی و فصاحت جوهر اصلی زیبائی شعر مسعودسعد است. اما باید دانست که وی دارای فصاحت خاصی است. فصاحتی نه مانند فصاحت فردوسی به‌سبک خراسانی و نه‌مثل فصاحت سعدی به‌شیوهٔ عراقی بلکه او میان این دو نوع فصاحت پلی زده و آنها را به‌هم ربط داده است. زبان او هم مانند زبان **انوری** زبانیست روشن و روان ولی زبانی بین بین که دو دوره شعری و زبانی را به‌هم مربوط می‌کند. از بحث ما این نتیجه نیز بدست می‌آید که فصاحت درشعر امریست نسبی نه‌ثابت ولایتغیر زیرا یکی از پایه‌های فصاحت، واژگان و ساختمان دستوری زبانست و همه میدانیم که این هردو عامل دائم در تغییرند یعنی در زبان فرخی و فردوسی، ساختمانهای دستوری و واژه‌هائی رایج است (مانند هنیز، روزبان، «به‌سهراب بر»، «می‌بوی مشک‌آید») که هیچگونه ناهمواری و پیچیدگئی در شعر ایجاد نمی‌کند و موجب بهم‌خوردن روشنی و فصاحت و زیبائی شعر نمی‌شود، درحالی‌که همین اصطلاحات و تعبیرات در دوره‌های بعد منسوخ می‌شود و استعمال آنها در شعر مایهٔ غرابت و پیچیدگی

می‌گردد و شعر را از زیور زیبائی عاری می‌کند بنابراین فصاحت در عصر فردوسی با فصاحت در زمان سعدی تفاوت دارد و این هردو فصاحت با فصاحت عصر ما متفاوتست زیرا ساختمانهای دستوری و واژگان زبان در این سه‌دوره با هم دارای فرق اساسی هستند. مسعودسعد از لحاظ تاریخ زبان و شعر، در دوره‌ای بین‌بین قرار دارد و زبان او زبان دو دوره را به‌هم می‌پیوندد و چنانکه گفتیم فصاحت او نه فصاحت مکتب خراسانیست نه فصاحت مکتب عراقی بلکه مسعود فصاحتی خاص خود دارد که متعلق به‌دوران اوست یعنی به‌دورانی بین‌بین و انتقالی و راز این فصاحت را باید در شناخت و رعایت زبان عصر خود جستجو کرد یعنی رازی که فردوسی و سعدی و ایرج هم به‌آن پی‌برده بودند. به‌این سبب است **نظامی عروضی** وقتی که اشعار مسعود را میخواند «موی بر انداشش بپا میخیزد و آب از چشمانش جاری می‌شود.»

حال باید دید چگونه بسیاری از شاعران سنت گرا و نوپرداز امروز این درس را از فردوسی و مسعودسعد و سعدی نیاموخته‌اند و باز در عصر اتم الفاظ منسوخ و قواعد دستوری کهنه زمان عنصری و فرخی را بکار می‌برند و آن را دلیل استادی و تسلط خویش بر «زبان و ادب» فارسی میدانند؟ لغات و ساختمانهائی مانند چونانکه، چکاد، «به‌راهی در»، «دید نتوانند» «نمیخواهند پاسخ گفت». گویا اینان به‌تحول زبان و زمان اعتقادی ندارند. گویا می‌پندارند ما هنوز در عصر سامانیان و غزنویان زندگی می‌کنیم. بیشک اینان کیفر این غفلت خود را خواهند دید و شعرشان که از زبور فصاحت و زیبائی عاریست فراموش خواهد شد. برخلاف شعر فردوسی و مسعودسعد و سعدی که هنوز هم که هنوز است پس‌از گذشت قرنها بواسطه روشنی و روانی دلنشین و شورآفرینست.

باری تنها شعرهای خوب فارسی همساز با زیباشناسی ارسطوئی و کانتی نیست بلکه قسمت اعظم ادبیات اروپا و جهان نیز برپایهٔ همان اصول خلق شده است یعنی قسمت اعظم شعر و ادب جهان برپایه روانی و روشنی و فصاحت است مانند شعر شاعرانی چون همر، سوفوکل، شکسپیر، راسین، کرنی، هوگو، بایرن.

تقارن در شعر مسعودسعد یکی دیگر از اصول زیباشناسی کانتی یا بهتر بگویم زیباشناسی (سنتی‌و کلاسیک) که با شعرفارسی و قواعد زیبائی آن نیز سازگار است اصل تناسب و تقارنست. در این زیباشناسی، تقارن یکی از عوامل زیبائی

آثار هنری شمرده شده است. همین تقارن است که موجب زیبائی بناهای تاریخی و گلدسته ها و کاشی کاریهای ایرانی و اسلامی میشود و همین تقارنست که در شعر فارسی زیبائیهائی خلق می کند. زیبائیهائی از قبیل تساوی مصراعها، نظم خاص قافیه ها، صنایع بدیعئی مانند موازنه و ترصیع و تجنیس و مراعات نظیر و پی‌آوری. آری اینها همه جلوه‌هائی از تقارن در شعر ماست و ما میتوانیم آنها را **تقارن ادبی** بنامیم.

از این نوع تقارنها در شعر مسعودسعد بشکلی زیبا و جذاب و درخشان دیده میشود. اگرچه زیبائی آنها در حد زیبائی شعر سعدی و حافظ نباشد و البته نباید چنین توقعی را هم از مسعود داشت زیرا گرچه او شاعر بزرگیست اما شک نیست که در عین حال شاعری درجه دومست و در شاعری پایگاهی فروتر از فردوسی و سعدی دارد.

در شعر مسعود سعد صنعت بدیعی موازنه که یکی از جلوه‌های بارز تقارن در شعر است فراوان دیده می‌شود و این صنعت را میتوان یکی از ویژگیهای سبکی او شمرد. حبسیات وی آنجا که با موازنه و تقارن همراه است زیبائی و گیرائی خاصی دارد. مراد از موازنه آنست که کلمات و واحدهای دوپاره از نثریا دو مصراع از شعر به‌ترتیب هموزن باشند، بطوری که هر کلمه در یکی از پاره‌ها یا مصراعها قرینه‌ای هموزن در پاره یا مصراع دیگر داشته باشد و اگر جای این واحدها و قرینه های متوازن را با هم عوض کنیم وزن شعر به‌هم نخورد مانند:

نه از این اختـرانـم اقبـالـی　　نـه از این روشنـانـم احسانیست

که در دو مصراع «نه ازاین» با «نه از این» و «اختران» با «روشنان» و «اقبالی» با «احسانی» بنحوی دلنشین هموزن است. و از این قبیل است:

ای جهان! سختی تـو چند کشـم؟　　وی فلک! عشوه تـو چند خرم؟

گـه، خستـه آفت لهـاوورم!　　گـه بستـهٔ تهمت خـراسانم!

بیان حال درشعر مسعودسعد- دیگر از ویژگیهای مهم زیبائی به‌نظر کانت و فلسین شاله آنست که اثر زیبا بایددارای ویژگی «بیان حال» باشد. یعنی به بهترین وجهی حال هنرمند و شاعر یا حال مردم را بیان نماید و سخن مسعودسعد نیز از چنین دستی است. او حال زار و رقت‌بار خود را، در دخمه‌های هراس‌انگیزی به‌نام زندان بخوبی نشان می‌دهد. او روحیات خویش و روحیات هرزندانی

نگونبختی را که در غارهای مرگ و فراموشخانه‌هائی نظیر سو ودهک و نای و سرنج دفن می‌شوند، با روشنی و شیوائی شورانگیز و جانگدازی ترسیم می‌کند و نمایش می‌دهد.

مسالهٔ بیان حال در زیباشناسی فرنگی تا حدودی همان چیزیست که بلاغت نویسان ما آن را «اقتضای حال» نامیده‌اند. آنان در تعریف و توصیف بلاغت و سخن بلیغ چنین نوشته‌اند: «سخن بلیغ آنست که به‌مقتضای حال باشد» یعنی حال گوینده یا مخاطب، حال سخنور یا سخن گیر را بیان نماید.

در مقابل **زیباشناسی روشنگرایانه** کلاسیک اروپائی که با هنر و شعر ایرانی بیشتر منطبق است زیباشناسی بودلری قرار دارد که در بعضی از اصول در جهت مخالف زیباشناسی نوع اولست زیرا این یک برخلاف آن دیگری برپایه ابهام و غرابت و نامأنوسی استوار است و میدانیم که غرابت و نامأنوسی در زیباشناسی اسلامی و ایرانی و در زیباشناسی روشنگرایانه ارسطو و کانت نه‌تنها مردود است بلکه نابودکننده زیبا و زیبائی هم هست. رواج و تکامل زیباشناسی بودلری مسیر شعر و هنر اروپا را تغییر داد و چیزی بنام هنرنو و شعرنو و نقاشی‌نو بوجود آورد که برخلاف آثار هنری و ادبی قدیم روشن و واضح نیست و هنوز هم که هنوز است چنانکه باید جای خود را در جهان باز نکرده است. شاعران و هنرمندان پس‌از بودلر که باید او را **پدر شعر نو** درجهان نامید، از او هم در خلق آثار مبهم قدم فراتر نهادند بطوری که شعر و نقاشی نو اروپا با اشعار و نقاشیهای قدیم تفاوت فراوان پیدا کرد و **این نوع شعر و نقاشی به‌ایران هم آمده است و از بسیاری از موارد کارش به‌ابتذال و یاوه‌گوئی و نامفهومی و گنگی کشیده است و به‌این جهت شاخه گنگ شعر و نقاشی نو مورد توجه مردم قرار نگرفته است** و گفتیم از اشعار آزاد و نو معاصر فقط آنهائی جای خود را باز کرده‌اند که معنیشان روشن بوده و در مردم تأثیر داشته است نه شاخه مبهم آن زیرا دیدیم خمیر مایهٔ شعر فارسی روشنی و فصاحتست.

معهذا شعر مبهم و غریب در قدیم هم سابقه دارد به‌این معنی که در مقابل شاخهٔ سهل و ممتنع شعر فارسی که شرحش گذشت، شعبهٔ مبهم و پیچیده نیز به‌چشم میخورد مانند اشعار خاقانی و صائب و بیدل و بعضی از شعرهای نظامی و امیرخسرو و حافظ. از این قبیلند این بیتها:

طاووس بین که زاغ خورد و آنگه از گلو،
گاورس ریزه‌های منقا برافکند. (خاقانی)

طبـال نفیـــــر آهنین کـــــوس
رهبان کلیسیای افســوس (نظــامی)

سواد لوح بینش را عزیز از بهـــر آن دارم
که‌جان رانسخه‌ای باشدزلوح خال هندویت
(حافظ)

نظر صائب دربارهٔ شعر یادآور عقیده بودلر دربارهٔ زیبائیست زیرا صائب هم مانند شاعر نامدار فرانسوی هواخواه «زیبائی غریب» و «معنی بیگانه» است:

دامن هرگل مگیر و گرد هر بلبل مگرد
طالب حسن غریب و معنی بیگانه‌باش

اشعار مسعودسعد اگر چه برپایهٔ زیباشناسی روشنگرایانه ارسطوئی و کانتی است، گاهی هم رگه‌هائی از ابهام و پیچیدگی و غرابت، که اساس نظر بودلر است، در آن دیده می‌شود و بعضی از اشعار او به‌شعرهای خاقانی و نظامی و ظهیر وحافظ نزدیکست ولی این نوع آثار او غلبه ندارد و محدود است. از مواردی که مسعود به‌سرودن این قسم شعر دست می‌زند بهنگامیست که شاعر ردیفهای مشکل اسمی را انتخاب می‌کند و یا استعارات و مجازات فراوان بکار می‌برد. ردیفهائی مثل «آتش و آب» و «قلم» و غیره:

ز آب عارض دارد بتم ز آتش رخ
نـه بس شگفت بود برصنوبر آتش‌وآب
چوآب وآتش راندسخن به‌صلح وبه‌جنگ
چگونه گنجدش اندر دو شکر آتش‌وآب
نکرد یاد مـن و یـادگـار داد مــــرا
خیال آن صنـم مـاه منظر آتش و آب

از اینگونه شعرها در دیوان مسعودسعد کم نیست و شاید او را نیز بتوان از پایه‌گذاران پیچیده سرائی در شعر فارسی شمرد. پایه‌گذار سبکی که بعداً بوسیلهٔ خاقانی و نظامی و شاعران سبک‌هندی به‌اوج کمال رسید ولی باید دانست که‌اشعار پیچیده مسعود سعد مایه افتخار او نیست و اهمیت این شاعر رنجدیده در شعرهای

روان و فصیح اوست نه در شعرهای پیچیده و غریب وی.

بنابراین اشعار مسعودسعد را باید با دو معیار سنجید یکی با زیباشناسی کلاسیک و روشنگرایانه یعنی زیباشناسی ارسطو و کانت و دیگر با زیباشناسی ابهام‌گرا یعنی زیباشناسی بودلری که بر پایهٔ غرابت و نامأنوسی اثر هنری است منتها چون بیشتر اشعار او روشن و روانست از زیباشناسی نوع اول یعنی زیباشناسی ارسطو و کانت بیشتر باید مدد جست.

البته ما در آثار قدیم خود کتابهای مستقلی برای زیباشناسی نداریم اما رگه های این فن را میتوان درکتابهای فلسفه و موسیقی و ترسل و انشاء و معانی و بیان و بدیع‌فارسی وعربی پیدا کرد یعنی در آثار **فارابی** و **ابن‌سینا** و **عبدالقاهر جرجانی** و **زمخشری** و **ابوهلال عسکری** و **ضیاءالدین ابن اثیر** و **رادویانی** و **خواجه‌نصیر** و **شمس قیس‌رازی** و **عنصرالمعالی** و **نظامی عروضی** و **قلقشندی** و غیره.

بیگمان کتب بلاغت و ترسل مالبریز است از قواعد زیباشناسی و ما به‌بعضی از آنها مانند فصاحت و سوازنه اشاره کردیم اما تمام مطالب این آثار را نمی‌توان دربست به‌عنوان معیار زیباشناسی و نقد اشعار و آثار فارسی پذیرفت و تعلیم داد زیرا این فنون به‌تجدیدنظر و بازسازی احتیاج دارند. به‌این معنی که ما همه صنایع بدیعی و تمام قواعد معانی و بیان خود را نمی‌توانیم به‌عنوان آیه‌های فصاحت و بلاغت و زیبائی بشمار آوریم و به‌مردم بیاموزیم اما میتوانیم با بهگزینی و گلچینی از میان آنها میزانهای دقیق و خوبی برای تشخیص زیبائی ادبیات فارسی بدست آوریم. نگارندهٔ این سطور بنابه‌سلیقه و نظرخود این کار را کرده‌ام و براساس زیباترین اشعار فارسی یعنی بر پایه شعرهای فردوسی و سعدی و خیام و حافظ و مولوی زیباترین صناعات بدیعی را استخراج کرده‌ام، که در رأس آنها فصاحت و روانی یاسهل و ممتنع قرار دارد که شرحش گذشت. اگر چه سهل و ممتنع را کسی به‌عنوان صنعت ذکر نکرده است اما حق اینست که باید آن را مهمترین صنعت و آرایش ادبی و بزرگترین عامل زیبائی شعر فارسی بدانیم. عاملی که شعر فردوسی و خیام و سعدی و حافظ را جهانی کرده است. بعد از سهل و ممتنع و فصاحت نوبت‌به این آرایشهای ادبی میرسد: اغراق، تشبیه، استعاره، مجاز، ایجاز، مراعات نظیر، تضاد، عکس، حقیقت‌نگاری، طنزآمیزی، قصه‌نگاری، ایهام تضاد، تجنیس، موازنه، پی‌آوری، ایهام، ایهام تناسب، دلیل‌آفرینی شاعرانه (حسن تعلیل)، تلمیح

(اسطوره‌گرائی)، نوآوری و ابداع (حسن اختراع) بنابر این ما به‌یاری این صنایع که با اصول زیباشناسی نیز منطبق است میتوانیم بسیاری از زیبائیهای شعر فارسی از جمله زیبائی شعر مسعودسعد را کشف کنیم و اشعار شاعران خود را نقد و ارزیابی نمائیم.

پس ما دربارهٔ کتابهای معانی و بیان و بلاغت خود باید از دو نوع افراط بپرهیزیم یکی اینکه بر اثر غرب‌زدگی یا جهل و بی‌اطلاعی از این گنجینهٔ هنری و زیباشناسی خویش بیکبار درصدد نفی و تخطئه آن برآئیم وخود را از این سرمایهٔ عظیم فنون زیبائی محروم سازیم و خویشتن را در نقد ادبی و نقد شعر فارسی خلع‌سلاح کنیم. دیگر آنکه بدون دخل و تصرف و انتخاب، دربست همهٔ صنایع بدیعی و قواعد بلاغی و معانی و بیان عربی را اصول مسلم و بی‌چون‌چرای زیبائی بدانیم و بخواهیم شعر گذشته و حال فارسی را فقط بوسیلهٔ آنها نقد کنیم. بیشک این کار نیز درست نیست بلکه، ما باید مانند هر سخن‌سنج دقیقی این فنون و قواعد را ارزیابی نمائیم و با الهام از نقد ادبی و زیباشناسی فرنگی در آنها تجدیدنظر کنیم و پس از جرح و تعدیل و تنقیح آنها را به‌عنوان ابزار نقد ادبی و زیباشناسی بکار بریم همچنانکه دربارهٔ شعر مسعودسعد و شاعران دیگر چنین کرده‌ایم.

باری ازمهمترین صنعتهائی که برشمردیم بعضی متعلق به‌مکتب عراقی یعنی سبک‌سعدی و حافظند مانند ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، دلیل‌آفرینی شاعرانه که این صنایع در اشعارمکتب خراسانی و در شعرهای مسعودسعد کمتر بکاررفته‌اند و بعضی دیگر متعلق به‌همهٔ سبکها و شیوه‌های شعرفارسیند منتها در هر سبکی و در شعر هر شاعری به‌شکلی خاص بکار رفته‌اند و یکی ازکارهای استادان و سخن‌سنجان ما باید کشف چگونگی استعمال این صنایع در سبکهای مختلف و شعرشاعران مختلف باشد. این صنعتها و آرایشهای ادبی عبارتند از: روانی، اغراق، تشبیه، استعاره، تضاد، عکس که درآثارفردوسی و مسعودسعد نیز چنانکه‌دیدیم‌فراوانست.

آری در شعر مسعودسعد تشبیه و استعاره مجاز و اغراق و عکس و موازنه بسیار است و در این میان اغراق در حبسیات وی نقش عمده‌ای دارد و از عناصر خلاق و زیبائی آفرینست. به‌این مثالها که اغراق با روانی وفصاحت توأمست توجه فرمائید:

بارگشتست پوست بر تن من　　　چون توانم کشید پیرهنم[1]
تیروتیغ است بردل و جگرم　　　غم و تیمار دختر و پسرم
کمرکوه تا نشست منست　　　بر میان دو دست شدکمرم

صنعت عکس که یکی از عوامل خلق زیبائی در شعر است در آثار مسعود-سعد فراوانست مانند:

روی سما ز دود دلم گشته چون زمین　　　پشت زمین زآب سرم گشته چون سما
نه خبر میرسد مرا ز ایشان　　　نه بدیشان همی‌رسد خبرم

سبب زیبائی بعضی از آرایشها و صنایع ادبی **حیرت‌آفرینی** آنهاست و حیرت-آفرینی یکی از خصوصیات و ویژگیهای شعر خوبست و صنعت عکس نیز حیرت‌آفرین و اعجاب‌انگیز است.

دربارهٔ اهمیت آن همین بس که زیبائی بسیاری از شعرهای درجه اول فارسی و لطف تعداد بیشماری از ضرب‌المثلهای سرزمین ما حاصل آنست.

اشعار مسعود گاهی با **ایجاز** و فشردگی توأمست. چون ایجاز آنست که شاعر معانی فراوانی را با الفاظ اندکی بیان می‌کند به‌این سبب بنظر بسیاری از سخن-سنجان فرنگی ایجاز یکی از عناصر اصلی شعر است. اینک مثال از شعر مسعودسعد:

چه توان کرد کانچه بود و بود　　　بودهٔ حکم و رفته قلم است

دربارهٔ تصویرها و تشبیهات زیبای مسعودسعد سخن بسیار است که ما ناچار درفرصتی دیگر باید به‌آن بپردازیم.

* * *

وحدت اشعار- از زیبائیهای صوری شعر مسعودسعد وحدتیست که درساختمان قصاید او دیده میشود به‌این معنی که ابیات قصیده‌های او برخلاف بسیاری از قصاید و غزلهای فارسی به‌هم مربوطند و همه این ابیات و اجزاء یک واحد کل را بوجود می‌آورند. این وحدت که در شعر حافظ و صائب گاهی بهم می‌خورد در غزلهای مولوی و در بسیاری از مثنویها دیده می‌شود. آری در اشعار مسعودسعد هم مانند بیشتر حکایات بوستان و مانند داستانهای شاهنامه مطالب زائد و خارج از موضوع کمتر دیده می‌شود و ارتباط بین اجزاء شعر مسعود تا حدیست که گاهی

۱. سعدی مضمون این بیت را از مسعود سعد گرفته است وآن را لطیفتر کرده وچنین‌ساخته‌است:

باد اگر بر من اوفتد ببرد　　　که نمانده است زیر جامه تنی

قصاید او به‌صورت یک حکایت یا شرح حال در می‌آید. بنابر این مسعودسعدقصیده را از لحاظ وحدت معنی به‌مثنوی (البته به‌استثنای مثنوی مولوی که از لحاظ وحدت موضوع بسیار ضعیف است) و قصه‌های منظوم نزدیک می کند و این خصوصیتی است که در غزلهای فارسی (بجز غزلهای مولوی) چندان به‌چشم نمی‌خورد. منوچهری و فرخی هم گاهی این وحدت را مراعات کرده‌اند ولی بسیاری ازغزلهای فارسی از چنین وحدتی برخوردار نیستند و گاهی هر بیتی از غزلهای فارسی معنی مستقلی دارد و با ابیات دیگر شعر مرتبط نیست. اصولا محور عمودی شعر دربیشتر غزلها و قصاید فارسی ضعیف است و قصیده‌سرایان و غزلگویان توانا این ضعف را با خلق زیبائی درمحور افقی شعر یعنی در تک‌تک ابیات جبران کرده‌اند. مراد ما ازمحور عمودی شعر همان ارتباط و وحدت بین ابیات شعر یعنی ساختمان کلی شعر است. باری شاعران فارسی بجز فردوسی و چند تن دیگر در زیبائی محور افقی یعنی زیبائی‌ابیات بیشتر کوشیده‌اند و بیتهای جاودانه‌ای بوجود آورده‌اند. بنابر این وقتی می‌بینیم که بسیاری از قصاید مسعودسعد دارای وحدت و زیبائی کلی نیز هست باید این امر را از امتیازات شعر او بشمار آوریم.

زیبائی معنوی در شعر مسعود ـ گفتیم زیبائـی شعر را میتوانیم به دو شاخه عمده تقسیم کنیم یکی زیبائی صوری دیگر زیبائی معنوی و دیدیم در زیبائی صوری از زیبائی وزن و قافیه و واژگان و آرایشها و صنایع ادبی بحث می‌شود که ما به بعضی از آنها مانند فصاحت، اغراق، موازنه، عکس، تقارن و ساختمان کلی شعر اشاره کردیم ولی گفتگو دربارهٔ تشبیهات و استعارات و وزن و قافیه و واژگان شعر این شاعر را به‌وقت دیگری موکول می کنیم.

گفتیم مراد ما از زیبائی معنوی شعر زیبائیهای اندیشه شاعر است یعنی زیبائیهائی که از جنبهٔ انسانی و اجتماعی و مردمی شاعر برمیخیزد. البته مسعود-سعد چون شاعری متعهد و اجتماعی نیست و چون او هم مانند بیشتر همروزگاران خویش مداحی و ستایشگری را پیشه ساخته است افکار اجتماعی و انسانی در شعر او کمتر می‌توان یافت حتی رنجهای دلگزا و هستی‌سوز زندان نیز نتوانسته است از او شاعری متعهد و مردم‌گرا بیافریند. او حتی در زندان از کسانی‌هم که او را به حبس انداخته‌اند و به‌روزگار سیاهش نشانده‌اند ستایش میکند و برای آنان مدیحه و ستایشنامه میسازد ولی با اینهمه تمام اشعار او را از لحاظ اجتماعی و اخلاقی

نمی‌توان نفی و تخطئه کرد زیرا از آنجائی که در جان او رگه‌هائی از آزادمنشی و آزادگی بوده است در شعرش نیز گاهی چنین رگه‌هائی دیده می‌شود یعنی رگه‌هائی از اندیشه‌های بلند انسانی و از زیبائیهای معنوی.

اینک چند نمونه از این گونه اشعار که با فصاحت و روانی نیز توأمست:

تا توانی مکش زمردی دست	که به‌سستی کسی زمرگ نرست

دربارهٔ آزادگی خود می‌گوید:

سر به‌پیش خسان فرو نارم	که من از کبر، سرو برچمنم
گر ز خورشید روشنی خواهد	دیدگان را زبیخ و بن بکنم
منت هیچکس نخواهم از آنک	بندهٔ کردگار ذوالمننم

او عزم و اراده خویش را چنین توصیف می کند:

چو عزم کاری کردم مرا که دارد باز	رسد بفرجام آن کار کش کنم آغاز
نه‌خیره گردد چشم من از شب تار	نه‌سست گردد پای من از طریق دراز

به‌زندان رفتن را نتیجه همت و آزادگی خود می‌داند:

من همت باز دارم و کبر پلنگ	زان روی مرانشست کوه‌آمدوسنگ

برخی مانند استاد **ملك‌الشعرای بهار** سبب گرفتاری مسعودسعد را اشعار انتقادی او دانسته‌اند که مقدار زیادی از آنها باقی نمانده است این شعر که می‌بینیم به‌نظر بهار از عوامل زندانی شدن او بوده است:

هیچکس را غم ولایت نیست	کار اسلام را رعایت نیست
کارهای فساد را امروز	حد و اندازه‌ای و غایت نیست
لشکری نیست کار دیده به‌جنگ	کارفرمای با کفایت نیست
چه کنم من که مرشما رابیش	هیچ اندیشه ولایت نیست
شد ولایت صریح من گفتم	ظاهر است این سخن کنایت‌نیست

بزرگترین حبسیه‌سرا- اشعار مسعودسعد را از نظر زیبائی باید به‌دو دسته تقسیم کنیم یکی حبسیات و زندان‌نامه‌های او و دیگر سایر اشعارش یعنی اشعاری که دربارهٔ این موضوعها سروده‌است: دربارهٔ: عشق، بهار، عید، صبح، مرگ‌عزیزان، شکایت، مدح، اعتذار، راه دراز، ماههای سال، روزهای هفته، قلم، آینه، شراب، خروس، اسب، پیل و غیره.

شعرهای دسته دوم بخصوص آنها که دربارهٔ بهار و طبیعت و شرابست

هیچگاه دلپذیری و درخشندگی خاصی ندارند و اگرچه ممکنست از اشعار عنصری و معزی و لامعی بهتر باشند اما به‌پای قصاید منوچهری و فرخی نمی‌رسند. در مقابل اشعار دسته اول او یعنی زندان‌نامه‌هایش شاهکارهای جاویدانی است در ادبیات ما که تاکنون نظیر آنها سروده نشده است و عظمت و اهمیت مسعودسعد در همین حبسیات اوست که در اوجست و در نوع خود بیمانند زیرا ما سه حبسیه‌سرای بزرگ داریم: مسعودسعد، خاقانی، بهار که از این سه تن مسعودسعد بیشک بر خاقانی ترجیح دارد زیرا خاقانی اگرچه در نوآوری و ابداع و ابتکار مضامین از مسعودسعد پیش است اما فضل فروشی و ابهام‌گرائی و پیچیده‌گوئی وی شعرش را در پایگاهی فروتر از مسعود قرار داده است. ولی بین زندان‌نامه‌های بهار و مسعود از لحاظ زیبائی صوری و از نظر هنر شاعری فعلا نمی‌توانم اظهار نظر قطعی کنم و برای این کار به فرصت دیگری احتیاج دارم و در این مورد تنها می‌توانم با دکتر عبدالحسین زرین‌کوب همداستان شوم آنجا که می‌گوید: «در حبسیات بهار آهنگ مسعودسعد و خاقانی بگوش می‌آید اما درد و شکایت او از درد و شکایت آنها برای ما مأنوس‌تر و محسوستر بنظر می‌آید»[۱] بیگمان علت آشنائی و الفت بیشتر حبسنامه‌های بهار با دل و جان مردم امروز یکی آنست که شاعر در زمان ما بوده و دردهای زمان ما را ترسیم کرده است. دیگر آنکه بهار شاعریست اجتماعی و آزادیخواه و متعهد که در راه آزادی و انقلاب مشروطه به‌زندان افتاده است اما مسعود چنین نیست زیرا او به‌دورانهای دیگرتعلق دارد به‌دورانهای قرون وسطائی، به‌دورانهائی که سخنی از آزادی و مشروطه در میان نبوده است.

شاعر دیگری که اشعارش تاحدی با مسعودسعد قابل مقایسه است ناصرخسرو است. البته او در محدوده‌ای به‌نام زندان به‌بند کشیده نشده است اما دره ترسناك و خالی از سکنه یمگان که سالها تن دردمند او را در آغوش گرفته بود و پناهگاه وی در برابر متعصبان و دشمنان تشیع و آزادگی بشمار می‌رفت دست کمی از زندانهای تنگ و سیاه ومخوف سو و دهك و نای نداشته است چنانکه شاعر خود یمگان را چنین وصف می‌کند:

بگذرای باد دل‌انگیز خراسانی ‌‌ ‌ ‌ بریکی مانده به‌یمگان دره‌زندانی

به‌همین جهت «یمگان نامه‌های ناصرخسرو» با «زندان‌نامه‌های مسعود سعد»

۱. با کاروان حله، چاپ اول، ص ۳۱۴.

بخوبی قابل قیاس است زیرا در هر دوسوز و درد سرگزائی دیده می‌شود با این تفاوت که اشعار ناصرخسرو آزادمنشانه‌تر و متعهدتر و اجتماعی‌تر است زیرا او مدح نمی‌گوید و گوهر گرانبهای شعر فارسی دری را به‌پای خوکان نمی‌ریزد:

من آنم که در پای خوکان نریزم سراین قیمتی در لفظ دری را

در حالی که مسعودسعد حتی در زندان نیز از مدح و ستایش کسانی که او را بیگناه روانهٔ زندان نموده‌اند و وی را در دخمه های مخوف وتاریک نای ومرنج دفن کرده‌اند دست نمی کشد و بنابر این شعرش از نظر اخلاقی و اجتماعی به‌پای ناصر-خسرو سرسخت و آشتی‌ناپذیر نمی‌رسد، اما آثارش از حیث لفظ و صورت و از نظر هنر شاعری شاید بر اشعار ناصرخسرو برتری داشته باشد زیرا فصیح‌تر و روانتر از شعر شاعر قبادیانست بخصوص که ناصرخسرو به‌زبان زمان خود شعر نمی‌سراید. او با آنکه در عهد سلاجقه است، به‌زبان کهنه دورهٔ سامانیان قصیده می‌سازد و بنابراین یکی دو قرن از زمان واپس‌تر است و این کهنگی زبان و عیبهای دیگر بلاغی در بسیاری از موارد روانی و فصاحت را از شعر او سلب می کند و اشعارش را از این لحاظ نیز در مرحلهٔ پائینتری از شعر مسعودسعد قرار می‌دهد.

بنابر این ما باید یا مسعودسعد را بزرگترین حبسیه‌سرای ایران بدانیم یا دست کم او را در صف مقدم سرایندگان اینگونه شعرها بشمار آوریم.

ضمناً ما باید از لحاظ معنی حبسیه را از اقسام شکایتنامه‌ها بشمار آوریم که خود از انواع فرعی شعرهای غنائیست و برای پژوهشی دقیق دربارهٔ این نوع شعر باید آن را همراه با بث‌الشکوی‌ها و حسب‌حالها بررسی کنیم و مورد مطالعه قرار دهیم زیرا شکایت از زندان خود نوعی شکایتنامه است مانند شکایت از بیماری و پیری و تهیدستی و ستمدیدگی.

آیا مسعودسعد شعر بد و نارسا هم دارد؟ البته زیرا اولا شاعریست درجه دوم ثانیاً درمیان شعرهای غیر حبسی او قطعات و ابیات متوسط و سست بسیاراست و چنانکه اشاره کردیم‌ودیدیم ابیات پیچیده نیز درمیان شعرهای او دیده می‌شود و نیز مضامین و تشبیهات‌مبتذل و مکرر در اشعارش کم‌نیست (برای دیدن‌نارسائیهای شعر او باید به‌سخن و سخنوران تألیف استاد فروزانفر نگاه کرد).

تأثیر مسعودسعد در شاعران دیگر- بسیاری از مضامین و تشبیهاتی که در شعر مسعودسعد آمده است در شعر شاعران پس از وی نیز بکار رفته است و این

اقتباس یا جنبه تکاملی دارد یعنی شاعران اقتباس‌گو با همان مضمونهائی که از مسعود گرفته‌اند شعری بهتر از وی ساخته‌اند مانند سعدی و حافظ و یا چنین اقتباسی سیرقهقرائی داشته است یعنی شعر اقتباس‌گران از شعر او در سطح پائینتریست و شرح این دو نوع تأثیر فرصت دیگری می‌خواهد که اکنون میسر نیست. تنها نکته‌ای که اکنون می‌توان گفت اینست که بیگمان شعر مسعودسعد در شاعران حبسیه‌سرای دیگر تأثیر بسزائی کرده است. یعنی در خاقانی، بهار و دیگران.

دربارهٔ تصوف

تصوف یکی از جریانهای مهم اجتماعی و فکری ایرانیان بعد از اسلام و مسلمانان دیگر است و صوفیه که پیروان این مکتبند یکی از فرقه‌های نیرومند و فعال اسلامی بشمار می‌روند که در حیات اجتماعی و ادبی و فرهنگی مسلمین تأثیر بسزایی بر جای گذاشته‌اند، تأثیری که گاهی خوب و مفید بوده است و زمانی بد و زیان‌آور. به‌این سبب باید این طریقه و جنبه‌های مثبت و منفی آن را بشناسیم و از این مکتب بزرگ فکری ایرانی و اسلامی که قرنها در زندگی اجتماعی ملت ما اثر داشته است اطلاعاتی بدست آوریم.

پیرو طریقهٔ تصوف را صوفی، عارف، درویش، سالک، رونده و راهرومی‌نامند.

شرح رفتار و اندیشهٔ صوفیان در چند صفحه غیر ممکن است زیرا این طریقه از قدیم تا کنون تغییر بسیار کرده و به شعب متعددی تقسیم گردیده است که هر یک از آنها روش و افکار جداگانه‌ای برای خود در پیش گرفته‌اند که با فرقه‌های دیگر تفاوت داشته است. بنابرایـن تصوف خود یک جریان واحد و مسئله‌ای یکپارچه نیست که بتوان آن را به‌آسانی شناساند و معرفی کرد، اما در عین حال می‌توان چشم‌اندازی از آن را نشان داد و می‌توان به‌چند اصل آن که در بین همه یا بیشتر آنان مشترک و پذیرفته شده است اشاره نمود.

مهمترین نکته‌ای کـه صوفیان بدان پای‌بندند و آن را هدف اصلی و مقصد نهائی سیروسلوك خود قرار داده‌اند عشق به‌خداوند و رسیدن به‌او در همین جهان است. به‌گفتهٔ دیگر صوفیه خود را پیرو آئین محبت و عاشق حق می‌دانند زیرا

معتقدند تمام کائنات و ذرات عالم همه به‌ذات خداوند متصلند و همه با هم مجموعهٔ یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند و همه به‌هم عشق می‌ورزند و یکدیگر را دوست می‌دارند و جذب می‌کنند، این عقیده را **وحدت وجود** می‌نامند که معنی آن اعتقاد به‌اتحاد و اتصال بین خالق و مخلوق است. به‌این جهت صوفیان برآنند که بین طلب و طالب و مطلوب و عشق و عاشق و معشوق وحدت برقرار است و اینها همه یکی هستند:

جمله معشوق[۱] است و عاشق[۲] پرده‌ای زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای[۳]
(مولوی)

ذات حق در همه جا نمایان و جلوه‌گر است:

چشم بگشا که جلوهٔ دلدار متجلی[۴] است از در و دیوار
(عطار)

به‌همین سبب است که صوفی در میکده و خرابات هم نور خدا را می‌بینند:

در خرابات[۵] مغان نور خدا می‌بینم وین عجب بین که چه‌نوری ز کجامی‌بینم
(حافظ)

حقیقت همهٔ اشیا یکی است و این همه جلوه‌های گوناگون عالم خلقت در اصل واحدند و همه پرتوی هستند ازوجود خداوند:

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد
(حافظ)

چون همه چیز جلوه‌ای از ذات خداست پس صوفی عاشق همهٔ عالم است:

به‌جهان خرم از آنم که جهان خرم ازاوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست
(سعدی)

۱. معشوق، خدا، ذات حق (جمله معشوق است و... همه‌چیز جلوه ذات حق است وبه‌جز اوچیزی وجود ندارد. تنها معشوق وذات حق زنده است وهر چیز دیگری در مقابل او فانی و نابود است).
۲. عاشق، صوفی،عارف
۳. مرده، کسی که به‌خدا رسیده است، صوفیی‌که در راه خدا فنا شده است (در اینجا).
۴. متجلی- تجلی شده، تجلی، جلوه کردن حق به‌عارف، جلوه کردن.
۵. خرابات، میخانه.

عارف برای رسیدن به‌حق که مقصد اصلی اوست به کارهائی دست می‌زند و به راههائی می‌رود که آن را سیروسلوك می‌گویند، سلوك خود به‌معنی رفتن است‌ولی از نظر عارف سیروسلوك یعنی رفتن به‌سوی خدا، و برای این امر سالک باید کارهای بسیاری انجام دهد.

یکی از مراحل نخستین سیروسلوك برگزیدن راهنمائی است که صوفی را در این مهم یاری و رهبری می‌کند و این راهنما در ادبیات صوفیانهٔ ما نامهای‌متعددی دارد مانند: شیخ، مراد، مرشد، ولی، پیر طریقت، پیر صحبت، پیر مغان، پیر میکده، پیر می‌فروش و غیره.

داروی تربیت از پیر طریقت‌بستان[1] کادمی را بتر از علت[2] نادانی‌نیست

(سعدی)

نخست موعظهٔ[3] پیر صحبت[4] این حرف است

که از مصاحب ناجنس[5] احتراز کنید

(حافظ)

به‌پیر میکده گفتم که چیست راه نجات

بخواست جام می و گفت عیب پوشیدن

(حافظ)

تا زمیخانه و می نام و نشان خواهد بود

سر ما خاك ره پیر مغان خواهد بود

(حافظ)

پیر و مرشد و راهنما خود صوفی وسالکی است که به‌درجهٔ کمال رسیده‌باشد. مشایخ و پیران خود درجاتی دارند که بلندمرتبه‌ترین آنان را قطب یا غوث می‌گویند.

کسی که شیخ و مرادی دارد، **مرید** نامیده می‌شود. مرید همان سالك و

۱. داروی تربیت از پیر طریقت بستان، پیر طریقت را برای راهنمائی وتربیت خویش انتخاب کن ودوای تربیت را از دست او بگیر (زیرا او بهترین مربی وراهنماست).
۲. علت، بیماری (کادمی را بتراز علت نادانی نیست، هیچ مرضی برای انسان بدتـرازبیماری نادانی نیست).
۳. موعظه، پند.
۴. صحبت، معاشرت.
۵. ناجنس، نامناسب، ناجور.

صوفی و درویش است که پیش از این به‌آن اشاره کردیم. مرید و مراد نسبت به‌هم وظایفی دارند که اشاره به‌بعضی از آنها خالی از فایده نیست.

شیخ و مراد مسئول تربیت و راهنمائی مرید است و مرید نیز باید از شیخ و مراد خود اطاعت کامل کند و این اطاعت بدون چون و چرا و حتی کورکورانه است، به‌این معنی که اگر پیری به‌مرید خود فرمانهای خلاف منطق و عقل هم بدهد سالک باید بدون هیچ عذر و بهانه‌ای فرمانبرداری کند و آن را بپذیرد و دستور را گردن نهد:

به می‌سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها
(حافظ)

خط‌مشی مرید در سیروسلوك از جمله شمارهٔ روزهائی که سالک باید به‌خلوت بنشیند و ذکر گوید به‌وسیلهٔ شیخ معین می‌گردد.

به‌طوری که در آثار صوفیه آمده است یکی از ویژگیهای پیر و مرشد این است که می‌تواند به‌کارهای فوق قدرت بشری و خارق‌العاده و معجزه مانند دست بزند. مثلا می‌تواند بدون کشتی به‌روی آب برود یا در هوا بپرد و یا مریدی را در زمانی کوتاه از درجات پائین تصوف به‌درجات بالاتر برساند، در حالی که رسیدن به‌آنها مستلزم سالها سیروسلوك و ریاضت و تعلیم است.

کارهای معجزه‌آسای صوفی را در اصطلاح تصوف **کرامت** می‌گفته‌اند.

عارفان برای بجا آوردن آداب و آئینهای عارفانهٔ خود جائی دارند که آن‌را **خانقاه** می‌گویند و مراد از میکده، میخانه، خرابات، دیر، دیر مغان و دیر خراب‌آباد در اشعار عرفانی ما گاهی همین خانقاه است. در شعر حافظ این اصطلاحات به‌معنی **خانقاه** خیالی و دلخواه شاعر است و در اشعار او ممکن است آنها را به‌معنی جای مقدس و محل و جایگاه مردان وارسته و پاکباز نیز فرض کرد:

از آن به‌دیر[۱] مغانم عزیز می‌دارند   که‌آتشی که‌نمیرد همیشه دردل‌ماست
(حافظ)

خانقاه برای صوفی مانند مدرسه و مسجد است برای طلبه و دانشجوی‌مسلمان و همان طور که آموزندهٔ دین اسلام بسیاری از آداب دینی را در مسجد فرامی‌گیرد،

۱. دیر: عبادتگاه مسیحیان، عبادتگاه غیر مسلمانان (دیرمغان، معبد زرتشتیان).

صوفی هم تصوف را در خانقاه می‌آموزد.

در خانقاه شیخ و مریدان هر یک اتاق مخصوصی داشته‌اند که آن را زاویه یا حجره می‌گفته‌اند.

گاهی شیخ مجالس سماع و رقص و شعرخوانی و قوالی نیز برپا می‌کرده است. **سماع** موسیقی صوفیان است که معمولاً در تالار اجتماعات خانقاه که جماعت‌خانه نامیده می‌شده اجرا می‌گردیده است و صوفیان آن را غذای روح می‌دانسته‌اند.

سماع به‌نظر صوفیان عارف را به‌خدا نزدیک می‌کند و آهنگهای نی و موسیقی موجب می‌شده است که پرده‌ها و موانعی که بر سر راه صوفی و خدا وجود دارد پاره شود و به کناری رود:

نی حریف[1] هر که از یاری برید — پرده‌[2]هایش پرده‌های ما درید
نی حدیث[3] راه پر خون می‌کند — قصه‌های عشق مجنون می‌کند
پس غذای عاشقان آمد سماع — یاد آرد از زمان اجتماع

(مولوی)

صوفیان گاهی هنگام سماع از خودبی‌خود می‌گردیده و خرقهٔ خویش را پاره می‌کرده و به‌سوی پیر پرتاب می‌نموده‌اند و یا گاهی به‌رقص و پای کوبی و چرخ‌زدن می‌پرداخته‌اند. آنان در این حال گاهی سخنان گزاف‌آمیز بر زبان می‌آورده‌اند که به‌آن «**شطح و طامات**» می‌گفته‌اند.

شاید یکی از عوامل روی آوردن مردم به‌تصوف همین مجالس رقص و سماع بوده است که در بعضی از فرقه‌های اسلامی ممنوع و حرام است در حالی که در میان بیشتر فرق صوفیه رایج و متداول بوده است.

صوفیان به‌عنوان بی‌اعتنائی به‌دنیا و مال دنیا **لباس پشمینه** (صوف) و پاره می‌پوشیده‌اند و به‌همین سبب آنان را صوفی یعنی پشمینه‌پوش و لباسشان را خرقه یعنی لباس پاره می‌گفته‌اند و آن را دلق نیز می‌نامیده‌اند و به‌اعتبار این که این

۱. حریف، غمخوار (اینجا) (نی‌حریف هر که از یاری برید، نی غمخوار کسی است که از دوست ومعشوقش جدا شده است، نی غمخوار دردمندان است).

۲. پرده : آهنگ موسیقی (پرده‌هایش پرده‌های ما درید، آهنگهای نی، پرده‌ها و موانع‌بین ما و ذات حق را ازمیان برداشت).

۳. حدیث کردن، سخن گفتن، حکایت کردن (نی حدیث راه... نی از راه دشوار و خطرناک عشق وعرفان سخن می‌گوید و داستان عشق خونین ومرگبار مجنون را به‌یاد می‌آورد).

لباس گاهی وصله‌های رنگین داشته آن را «دلق ملمع» (خرقهٔ رنگین) یا (دلق مرقع) (دلقی که از پاره‌های به‌هم دوخته بوجود آمده است) نیز می‌گفته‌اند:

خیز تا خرقهٔ صوفی به‌خرابات[1] بریم شطح[2] وطامات[3] به‌بازار خرافات[4] بریم

(حافظ)

من از این دلق مرقع به‌درآیم روزی تا همه خلق بدانند که زناری[5] هست

(سعدی)

دل از نظر عارف منزلت و اهمیت خاصی دارد و صوفی آن را جایگاه و پایگاه خاص خداوند می‌داند و یکی از وظایف مهم سالک پاك کردن دل بوده است از زشتیها و از هر چه غیر از حق و حقیقت بوده است. صوفی معتقد است که خداوند تنها در قلبهای پاك و آئینه‌وار تجلی می کند و از این راه است که سالك می‌تواند به خدا یعنی به مقصدنهائی تصوف برسد و به‌همین جهت است که به صوفیان، صاحبدل و اهل دل نیز گفته‌اند:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست

سخن‌شناس نه‌ای جان من خطا اینجاست

(حافظ)

صاحبدلی به‌مدرسه آمد ز خانقاه بگسست عهد صحبت[6] اهل طریق را

(سعدی)

دل پاك و خالی از هواوهوس صوفی را آئینه، آئینهٔ سکندر، جام، قدح باده،

۱. خرابات- میخانه.
۲. شطح ــ لاف وگزاف وسخنان به‌ظاهر کفرآمیز صوفیان (مثل اناالحق گفتن).
۳. طامات، سخنان پراکنده. سخنان مبالغه‌آمیز صوفیان.
۴. خرافات، سخنان بیهوده، افسانه‌های باطل (خیز تا خرقهٔ صوفی... بیا تا خرقهٔ صوفی ریاکار را که نشانهٔ تزویر است به میخانه ببریم و به‌جای آن شراب بگیریم وبنوشیم. زیرا شراب اگرچه حرام است از چنین خرقه‌ای بهتر است. بیا به شطح وطامات وسخنان گزافه‌آمیز صوفیان گوش ندهیم زیرا اینها نادرست وباطل است. حافظ در این بیت به‌صوفیان متظاهر تاخته است.)
۵. زنار: رشته‌ای که زردتشتیان به‌کمر می‌بندند ومسیحیان با صلیبی به‌گردن می‌آویزند. (من از این دلق مرقع به درآیم روزی... من که صوفی هستم این دلق مرقع راکه نشانهٔ اسلام و تصوف است، از تن بیرون می‌کنم تا مردم در زیر آن زنار را که نشانهٔ کفر است ببینند، یعنی بعضی از صوفیان ریاکارند وتظاهر به‌زهد ومسلمانی می‌کنند.)
۶. صحبت: معاشرت.

جام جهان‌نما و جام جهان‌بین هم می‌نامیده‌اند:

آینه‌ت دانی چرا غماز[1] نیست زانکه زنگار[2] از رخش ممتاز[3] نیست
(مولوی)

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش[4]
کو به‌تأیید نظر حل معما می‌کرد
دیدمش خرم و خندان قدح باده به‌دست
وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
گفتم این جام جهان‌بین به‌تو کی داد حکیم[5]
گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد[6]
(حافظ)

نفس در نظر مسلمان و صوفی اقسامی دارد از قبیل نفس مطمئنه که سرچشمهٔ خیروصلاح است و نفس اماره که مظهر پلیدی و زشتی و کینه و حسد و گمراهی و شهوت است و این امور را هوای‌نفس یا هواجس‌نفسانی می‌گفته‌اند. نفس در ادبیات عرفانی ما بیشتر به‌معنی اخیر آن یعنی به‌معنی نفس اماره و پلید است که منشأ و منبع مفاسد و بدیهاست و به‌همین سبب عارفان نفس را به‌اژدها، خوك، سگ و مانند آنها تشبیه کرده‌اند که باید آن را مهار کرد و کشت تا به‌حق رسید:

تو ز خوك خویش اگر آگه نه‌ای سخت معذوری که[7] مرد ره[8] نه‌ای
(عطار)

۱. غماز، سخن‌چین، آشکار کننده، منعکس‌کنندهٔ نور حق (اینجا).
۲. زنگار ــ زنگ فلزات، زنگ آینه (آینه را در قدیم از آهن صیقلی شده می‌ساخته‌اند و بنا بر این آینه هم زنگ می‌زده است).
۳. ممتاز: جدا (آینه‌ت دانی چرا غماز نیست... می‌دانی چرا آینهٔ دلت حقیقت را منعکس نمی‌کند زیرا زنگ و تیرگی روی آن‌را پوشانده است).
۴. دوش: دیشب.
۵. حکیم: خداوند، نامی از نامهای خدا.
۶. کردن، ساختن، خلق کردن (گفتم این جام جهان‌بین به‌تو کی داد حکیم... پرسیدم خدا این دل روشن وحقیقت بین راچه وقت به تو داد پاسخ داد وقتی که این جهان و آسمان را خلق می‌کرد. یعنی از آغاز آفرینش من این دل را داشته‌ام).
۷. که: زیرا (سخت معذوری که مرد ره نه‌ای).
۸. مرد ره، صوفی، سالك، جویای حقیقت (تو زخوك خویش اگر آگه نه‌ای ... تو اگر نفس پلید خودرا نمی‌شناسی عذرت پذیرفته است زیرا جویندهٔ واقعی حقیقت نیستی).

نفست اژدرهاست او کی مرده است | در غم بی‌آلتی افسرده است (مولوی)

ما کشتهٔ نفسیم و بس آوخ که برآید[1] | از ما به‌قیامت که چرا نفس نکشتیم

(سعدی)

صوفیان رام کردن و پاک کردن نفس را «تزکیهٔ نفس» می‌گفته‌اند و این کار مستلزم ریاضتها و تمرینهای سخت و دشواری بوده است از قبیل خلوت کردن در روزهای متمادی در حجره‌های خانقاه، گفتن ذکر در چند شبانه‌روز، صرف نظر کردن از لذات، پوشیدن جامهٔ پشمین و خشن، گرفتن روزه و سرانجام زهد و عبادت بیش از اندازه.

بعضی از صوفیان برای جهاد با نفس و ترک دنیا و شهوت و هوس از ازدواج و تشکیل خانواده نیز خودداری می‌کرده‌اند و به هر چیز غیر از حق است پشت پا می‌زده‌اند و از مردم کناره می‌گرفته‌اند و به‌خانقاهها روی می‌آورده‌اند و از کار و کسب روی برمی‌تافته‌اند ولی پاره‌ای از آنان هم کار می‌کرده‌اند و خانواده‌تشکیل می‌داده‌اند و هم به‌خانقاه می‌رفته‌اند و آئین و مراسم تصوف را بجا می‌آورده‌اند.

صوفی با ادب و دارای حسن‌خلق بوده است و مراعات ادب در خانه و خانقاه با همهٔ مردم بخصوص با شیخ از وظایف عارف بوده است و بی‌ادبی به‌نظر صوفیان موجب محرومیت از فیض الهی می‌شده است:

از خدا جوئیم توفیق ادب | بی‌ادب محروم‌ماند ازلطف رب (مولوی)

شیوهٔ صوفیان در رسیدن به‌حق از طریق شور و شوق و عشق و جذبه بوده است نه‌از راه‌استدلال و عقل و علم و بحث وجدل، به‌این سبب آنان پای‌استدلالیان را چوبین می‌دانسته‌اند و با عقل و علم و ظواهر دین به‌نبرد برمی‌خاسته‌اند و فلسفه و فلاسفه و شریعتمداران را به‌باد استهزا می‌گرفته‌اند:

پای استدلالیان چوبین بود | پای چوبین سخت بی‌تمکین بود

(مولوی)

عقل در راه عشق نابیناست | عاقلی کار بوعلی سیناست

(سنایی)

چون با علم و کتاب نظر خوشی نداشته‌اند بسیاری از آنان از نوشتن کتاب

۱. ماکشتهٔ نفسیم وبس آوخ که برآید... نفس پلید مارا اسیر کرده وکشته است، در قیامت فغان‌و نالهٔ پشیمانی ما بلند می‌شود که چرا نفس خودرا رام نکردیم واورا نکشتیم.

نیز خودداری کرده‌اند:

بشوی اوراق اگر همدرس مائی — که علم عشق در دفتر نباشد
(حافظ)

دفتر صوفی سواد و حرف نیست — جز دل اسپید همچون برف نیست
(مولوی)

ولی بعدها این سنت تغییر کرد و گروهی از پیشوایان صوفیه به‌نوشتن کتاب دربارهٔ تصوف پرداختند و آثار بسیاری از خود به‌یادگار گذاشتند.

پیدایش تصوف و تحول آن - در میان هیچ قوم و ملتی نیست که نوعی‌عرفان وجود نداشته باشد، خواه آن جامعه بدوی[1] و ابتدائی باشد و خواه پیشرفته، نهایت آنکه در هرجامعه و محیطی تصوف و عرفان به‌رنگ همان جامعه و محیط درمی‌آید چنانکه تصوف اسلامی و ایرانی نیز رنگ ایرانی و اسلامی دارد.

دربارهٔ منشأ تصوف بین محققان چند عقیده وجود دارد که دو نظر از آن‌دارای اهمیت بیشتری است. یکی عقیدهٔ آنان که عرفان اسلامی را آمیزه[2] و مخلوطی از عقاید مختلف بودائی[3]، مانوی، نوافلاطونی، یهودی، مسیحی و اسلامی می‌دانند دیگر نظر آنهائی که می‌گویند تصوف اصل و ریشهٔ اسلامی دارد و از اسلام مایه گرفته و برخاسته است اما آرا و عقاید بعضی از مکتبها و ادیان دیگر مانند بودائی، مانوی، نوافلاطونی، یهود و مسیحیت نیز در آن تأثیر کرده و داخل آن شده است. البته نظر دوم دقیق‌تر است و مطابق آن تصوف یکی از شعب و فرق دین اسلام است و آن هم فرقه‌ای است مانند فرقه‌های دیگر اسلامی؛ فرقه و مذهبی است‌نظیر حنبلی[4]، شافعی، حنفی[5]، مالکی، شیعهٔ اسماعیلی و غیره.

از آنچه گفتیم چنین برمی‌آید که افکار و آداب تصوف را می‌توان به‌سه اصل عمده برگرداند: یکی زهد و تزکیهٔ نفس و ریاضت و عزلت، دیگر عشق و محبت به

۱. بدوی: بادیه نشین، قوم ابتدائی وپیشرفت نکرده.
۲. آمیزه: مخلوط.
۳. بودائی: مذهبی است که در هندوستان بوجود آمد وپیشوای آن بودا بود که در قرن ششم وپنجم پیش از میلاد می‌زیست.
۴. حنبلی: یکی از مذاهب چهارگانهٔ اهل تسنن است وپیشوای آن احمد بن محمد حنبل (درگذشته به‌سال ۲۴۱ ه.ق.) بود.
۵. حنفی: یکی از مذاهب چهارگانهٔ اهل تسنن است وپیشوای آن ابوحنیفه نعمان‌بن ثابت (درگذشته بسال ۱۵۰ ه.ق.) بود.

ذات حق و کائنات، سوم وحدت وجود و اتصال به‌حق و فنای در وی.

این سه اصل بیکباره پیدا نشده بلکه به‌تدریج و در طی چند قرن بوجود آمده و ریشه گرفته است، زیرا تصوف در آغاز صرفاً زهد خشک و عبادت و عزلت بیش از حد بوده و از چاشنی محبت و وحدت وجود بهره‌ای نداشته است و نخستین صوفیان، صحابه و تابعین[1] و زهاد صدر اسلام بوده‌اند که در عبادت و ترک دنیا و بجاآوردن آداب اسلامی زیاده‌روی می‌نموده‌اند و گوشه‌نشینی اختیار می‌کرده‌اند و به‌تحمل کارهای سخت می‌پرداخته‌اند. این زهاد سخت‌کوش و این صوفیان آغازین خود را پیرو تعالیم پیغمبر می‌دانستند و برای توجیه زهد و ریاضت و سخت‌کوشی خود به‌آیات قرآن و احادیث[2] نبوی استناد می‌کردند و سیرت پیغمبر را در مکه سرمشق قرار می‌دادند زیرا آن حضرت در مکه که غلبه با کفار بود رفتاری زهدآمیز و گوشه‌گیرانه داشت، در حالی که در مدینه که مسلمانان بیشتر بودند علاوه بر زهد و عزلت به‌رهبری مسلمانان و تماس و معاشرت با آنان نیز می‌پرداخت و به‌همین سبب زهد افراطی و رهبانیت به‌شیوهٔ دین مسیح را منع کرد. زندگی خلفای راشدین به‌خصوص علی‌علیه‌السلام نیز که با زهد و قناعت توأم بود، سرمشقی برای صوفیان اولیه گردید، به‌همین مناسبت عده‌ای علاوه بر زهد، فقر و قناعت را نیز پیشهٔ خود ساختند. مثلا روایت است که چهل تن از مسلمانان سخت‌کوش با یک خرما رفع گرسنگی می‌کرده‌اند، یا گاهی از گرسنگی بی‌هوش می‌شده‌اند و به‌این سبب بعدها فقر و قناعت از اصول تصوف شد و در شمار مقامات عرفانی درآمد. در زمان بنی‌امیه میل به‌زهد به‌عنوان اعتراض به‌تجمل‌پرستی و اسراف دربار اموی و ثروتمندان آن دوران توسعه یافت.

در قرن دوم و سوم هجری بود که محبت به‌عنوان یکی دیگر از اصول مهم عقاید صوفیه به‌زهد خشک قرن اول افزوده شد و به‌تصوف پخته و کامل قرنهای بعد نزدیک گردید.

کسی که در این دوره بیش از همه در تلفیق[3] محبت با زهد کوشید، زن زاهدی بود به‌نام رابعهٔ عدویه که در قرون بعد از پیشوایان محبوب صوفیه گردید.

۱. تابعین: مسلمانانی که در اوایل اسلام بوده‌اند واصحاب و یاران پیغمبر رادیده‌اند.
۲. احادیث: (جمع حدیث) سخنان پیغمبر(ص).
۳. تلفیق: ترکیب.

در قرن دوم و سوم بسیاری از بزرگان و امیران و ثروتمندان سلطنت و مقام و منزلت را رها کردند و به‌آئین زهد و محبت روی آوردند از آن قبیلند: ابراهیم ادهم، شقیق بلخی، بشربن حارث و بایزید بسطامی.[۱]

زهد و تصوف و عشق الهی در این دوران به‌رنگی درآمد که موجب مخالفت فقها و پیشوایان مذهب شد و آنان را به‌ستیز با این شیوه و طریقه برانگیخت بطوریکه بعضی از شریعتمداران، تصوف وزهد را خلاف‌شرع تشخیص دادند و آن راعقیده‌ای ضد اسلامی اعلام کردند. تا قرن سوم تصوف بیشتر بر پایهٔ زهد و محبت بود و چندان از وحدت وجود در آن اثری دیده نمی‌شد ولی در این قرن یعنی در زمان مأمون و معتصم که بغداد کانون بحثهای علمی و فلسفی و محل برخورد آراء و عقاید یونانی و اسلامی شده بود، عنصر تازه‌ای از عقاید نوافلاطونی وارد تصوف شد و آن عقیدهٔ وحدت وجود بود که بر اساس این عقیده همهٔ اجزای عالم با یکدیگر و با ذات حق متصل و مربوطند و طبق آن چنانکه گفتیم بین خالق و مخلوق اتحاد و اتصال است نه‌جدائی و انفکاک[۲]. صوفیان خود نیز آیه‌ها و حدیثهائی[۳] که نوعی مفهوم وحدت وجود از آنها استنباط می‌گردید، پیدا کردند و به‌این عقیدهٔ یونانی و اسکندرانی[۴] نیز رنگ اسلامی دادند و با این کار، تصوف را به‌مرحلهٔ کمال خود رساندند. کسانی مانند بایزیدبسطامی دم از عشق الهی و اتحاد خود با خدا زدند و سخنانی‌گفتند که از نظر متشرعه و فقها و پیشوایان دین کفربحساب می‌آمد و بعضی از صوفیان مانند حسین بن منصور حلاج در قرن چهارم و عین‌القضاة در قرن ششم به سبب گفتن این‌گونه سخنان به‌دستور فقها و خلیفهٔ بغداد بر سر دار رفتند یا به صورتی دیگر کشته شدند و حلاج در میان صوفیه دوران بعد به‌صورت شهیدی‌مقبول و محبوب درآمد و سرگذشت او مضمون‌مناسبی برای اشعارسوزناک و پرجوش‌وخروش شاعران عارف مشرب گردید:

حلاج برسر دار این نکته خوش‌سراید[۵]   از شافعی مپرسید امثال این مسائل

(حافظ)

۱. بایزید بسطامی، از نخستین پیشوایان صوفیه که اهل بسطام (از نواحی سمنان) بود.
۲. انفکاک: جداشدن، جدائی.
۳. حدیث: سخن،سخن و گفتهٔ پیغمبر.
۴. اسکندرانی: اهل اسکندریه.
۵. حلاج بر سردار این نکته خوش سراید... ، حلاج این نکته (عشق الهی) را بر سر دارخوب ←

گفت آن یار کز او گشت سر دار بلند　　جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
(حافظ)

بنابراین عرفا که در ابتدا عقاید خود را آشکارا بر زبان می‌آوردند، درنتیجهٔ این‌گونه سختگیریها و تعصبها دست و پای خویش را جمع کردند و برای بیان افکارشان صراحت را کنار گذاشتند و زبانی برای خویشتن اختیار کردند که پر از رمز و کنایه بود و به‌این ترتیب ادبیات عظیم عرفانی را بوجود آوردند و از قرن پنجم و ششم به‌بعد که با پیدا شدن کسانی مانند باباطاهر عریان، ابوسعید ابی‌الخیر، سنائی، عطار، مولوی و حافظ تصوف وارد شعر و نثر فارسی شد؛ از ترس فقیهان و متشرعان، کلمات در ادبیات صوفیانه معانی دیگری پیدا کردند مثلا عاشق یعنی صوفی، معشوق به‌معنی خدا یا شیخ، مستی به‌معنی شور و حال عارفانه؛ میکده و میخانه و دیر مغان و خرابات همه به‌معنی خانقاه، پیر می‌فروش و پیر میکده و پیر مغان و پیر طریقت و پیر صحبت به‌معنی قطب و رهبر صوفیه. ازاین‌رو اشعار عطار و مولوی و سعدی و حافظ پر است از این گونه رمزها و کنایات و اصطلاحات که‌بدون اطلاع از تصوف فهم آنها ممکن نیست.

دورهٔ مغول و بعداز آن، دوران رشد و رواج تصوف بود و این آئین در این عهد پیروان بسیاری یافت و خانقاهها و رباطها پر بود از صوفیان و قلندران و با آن که فقها صوفیه را ملحد و کافر می‌دانستند، آنان مورد عنایت عامه و امرا بودند.

یکی از عوامل روی آوردن مردم به‌تصوف کشت و کشتار وحشتناك مغول و تیمور و یأس مردم از اوضاع اجتماعی زمان بود. در این دوره که ایران‌جولانگاه بیگانگان خونخوار شده و وحدت ملی از میان رفته بود و هر روز امیری با امیری دیگر به‌نزاع و جدال برمی‌خاست و هرلحظه سیل خونی جاری می‌شد و کله‌مناری به‌پا می‌گشت، مردم چاره را در پناه بردن به‌خانقاهها و رباطها می‌دیدند.

***

از زمان مغول به‌بعد **فتوت و جوانمردی** نیز رواج یافت و داخل تصوف شد و عامهٔ مردم آئین عیاری را با تعلیم صوفیه درهم آمیختند و نوعی تصوف عامیانه بوجود آوردند و لنگرهای جوانمردان نیز مانند خانقاهها و رباطهای صوفیان محل

→

بیان می‌کند وشافعی و پیشوایان دین از رموز عشق بی‌خبرند؛ صوفی عاشق از رموز واسرار الهی باخبر است نه زاهد قشری.

رفت و آمد و اجتماع عوام شده بود.

* * *

تصوف به‌فرقه‌ها و شعبه‌های بسیار تقسیم شده است که اهمیت بعضی از آنها برای ما بسیار است از آن جمله‌اند: ملامتیه، قلندریه، صفویه، نقشبندیه، جوریه، مولویه. بعضی از این فرقه‌ها مانند صفویه به‌سلطنت هم رسیده‌اند و برخی مانند جوریه در روی کار آوردن حکومتها (مثلا حکومت سربداران) سهم عمده‌ای داشته‌اند.

فرقه‌های صوفیه فراوانند و شاید از صد متجاوز باشند. تا قرن پنجم در بعضی از کتابها نام ده شاخه از آنها آمده است که در دوره‌های بعد به‌چند برابر رسیده‌اند و در ایران و خارج از ایران مانند هندوستان و اندونزی و آسیای صغیر و تونس و مصر و اندلس و سودان و نیجریه پراکنده شده‌اند، از این قبیلند مولویه یعنی پیروان مولاناجلال‌الدین شاعر بزرگ قرن هفتم ما در ترکیه و قادریه در شمال افریقا و کردستان ونعمةاللهیه وسلسلهٔ گنابادیان وپیروان صفی‌علیشاه درایران‌امروز.

بسیاری از شاعران فارسی‌گوی پیرو سلسله‌های مختلف صوفیه بوده‌اند، مثلا شیخ عطار و خواجوی کرمانی پیرو کبرویه‌اند یعنی پیرو سلسله‌ای که پیشوای آن شیخ نجم‌الدین کبری عارف بزرگ قرن ششم و هفتم است. سعدی و فخرالدین‌عراقی از سهروردیه بشمار می‌روند که پیشوای آنان شیخ شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی بوده است. امیرخسرو و امیرحسن دهلوی پیرو و هواخواه نظام‌الدین اولیا بوده‌اند که از پیشوایان چشتیهٔ هند است. جامی جزو سلسلهٔ نقشبندیه بوده و حافظ به‌ملامتیه و قلندریه تمایل داشته است.

* * *

تأثیر تصوف در جامعه - تصوف در ایران هم اثر مفید و مثبت داشته است و هم تأثیر نامطلوب و منفی.

اینک باید دید کجا این جریان مثبت است وارجمند و کجا منفی‌است و زیان‌آور.

مواردی که تصوف برای ما سرچشمهٔ خوبی و فایده بوده است عبارتند از:

۱ — تصوف، شعر و نثر فارسی را رونقی به‌سزا بخشیده است به‌طوری که بهترین شاعران ما یا صوفی بوده‌اند و یا تحت تأثیر تصوف قرار داشته‌اند مانند عطار، مولوی، سعدی، حافظ، جامی.

صوفیه شعر و نثر فارسی را از انحصار اشراف و طبقات ممتاز و اقلیت بیرون آوردند و آن را به‌خانقاهها و به‌میان مردم بردند و زبانی تازه در نظم و نثر ایجاد کردند و سبکی بوجود آوردند که تا آن زمان بی‌سابقه بود. کافی است به‌اشعار سنائی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ و به‌نثر اسرارالتوحید و تذکرة الاولیا و کشف‌المحجوب نظری بیفکنیم و آن را با دیگر آثار مقایسه کنیم.

باری مهمترین خدمت صوفیه به‌ما خدمتی است که به‌زبان و شعر فارسی کرده‌اند، البته این خدمت بیشتر جنبهٔ هنری و شاعری دارد زیرا همهٔ اندیشه‌ها و مضامینی که در شعر عرفانی ما آمده است مفید نیست، ولی غزلها، مثنویات و ابیات نغز و الفاظ خوش‌تراش و اوزان سحرانگیزی که بکار برده‌اند برای مردم این سرزمین بسیار مغتنم و گرانبهاست. پاره‌ای از اصطلاحاتی که امروز بین مردم بکار می‌رود، یادگار این ادبیات غنی است از قبیل: اهل دل، اهل حال، قلندر، درویش، ابن‌الوقت، ارادت داشتن و...

صوفیه چون اهل دلند و شعر و ادبیات نیز زبان دل است از آغاز به‌آن روی آورده‌اند و بهترین اشعار فارسی را برای مردم این سرزمین به‌یادگار گذاشته‌اند.

۲— میراث بزرگ دیگری که از صوفیه برای ما باقی مانده است، تعلیمات اخلاقی و انسانی این مکتب فکری و اجتماعی است بخصوص که این اصول اخلاقی در قالب شعر و داستانهای شاعرانه بیان شده است؛ چه ما می‌دانیم بسیاری از اشعار لطیف روانشناسی و حکمت آمیز فلسفی و اجتماعی بوستان و گلستان و مثنوی تحت تأثیر تصوف بوجود آمده است. بعضی از این درسهای اخلاقی هنوز هم که هنوز است می‌توانند راهنما و سرمشقی برای بشر سرگشتهٔ امروز باشند از این قبیلند: بشر دوستی، دوری از تعصب، وارستگی، آزادگی، آزادی، برادری، ادب، فتوت، مخالفت باریا و سالوس، خویشتن‌داری و بی‌اعتنائی به‌صاحبان زور و زر. در این میان پرهیز از تعصب و مخالفت با جنگهای مذهبی از تعلیمات بسیار مفید صوفیه است و هنوز هم داروئی برای دردهای جهان آشفتهٔ امروز است. اینک بعضی از ابیات بشر دوستانه و زیبای شاعران عارف را در اینجا می‌آوریم.

دربارهٔ دوری از تعصب:

سختگیری و تعصب خامی است تا جنینی کار خون آشامی است

(مولوی)

آزادگی:

بند بگسل باش آزاد ای پسر   چند باشی بند سیم و بند زر

(مولوی)

ادب:

بی ادب تنها نه خود را داشت بد   بلکه آتش در همه آفاق زد

(مولوی)

وارستگی:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود[۱]   زهر چه رنگ تعلق[۲] پذیرد آزاد است

(حافظ)

بشر دوستی:

بنی‌آدم اعضای یک‌دیگرند   که در آفرینش ز یک گوهرند

تو کز محنت دیگران بی‌غمی   نشاید که نامت نهند آدمی

(سعدی)

البته آزادگی و وارستگی صوفیانه تا جائی مفید است که به‌لاقیدی و لاابالیگری و گریز از مسئولیتهای اجتماعی منتهی نشود، چه اگر مانند بعضی از درویشان کار را تا آنجا بکشانیم از تصوف دریافت و برداشت خوبی نکرده‌ایم و عرفان در این حال نمی‌تواند برای ما مفید باشد.

گذشته از این صوفیه در مصائب و سختیها و بلیه‌های همگانی با مردم همدردی می‌کرده‌اند و گاه تا سرحد فداکاری و جانبازی پیش می‌تاخته‌اند و کسانی مانند ممشاد دینوری و نجم‌الدین کبری در راه جهاد با مغول و بیگانگان در کنار مردم دیگر مردانه جنگیدند و به‌شهادت رسیدند.

بسیاری از مشایخ صوفیه در جلوگیری از ظلم امرا و دنیاداران بسیار کوشیده‌اند و حتی بعضی از آنان صاحبان قدرت و شوکت و حکومت را از خانقاه خود رانده‌اند.

* * *

اما تصوف در این موارد برای ما منفی بوده است:

۱. چرخ کبود، کنایه از آسمان.
۲. تعلق، علاقه، دلبستگی.

۱ — چنانکه دیدیم عرفا با تعقل و استدلال و دانش و فلسفه که سرچشمهٔ علوم و فنون امروز و پایهٔ بسیاری از پیشرفتهای فنی و صنعتی و اقتصادی و فکری بشر است مخالفند، از این رو دانشمندان و فلاسفه‌ای مانند ابن‌سینا و فخررازی را تحقیر نموده و آنان را استهزا کرده‌اند زیرا عارفان می‌گویند برای دریافتن حقیقت باید به‌کشف و شهود و کرامت و رقص و سماع و شور و حال پرداخت نه به استدلال و تعقل و تفکر و علم و می‌دانیم رها کردن علم و استدلال و فلسفه که پایهٔ صنایع و علوم و تمدن امروز است، بشر را به‌عقب باز خواهد گرداند.

۲ — از طرف دیگر بسیاری از اصطلاحات اهل تصوف مبهم است و عرفا خود می‌گویند درك مفاهیمی از قبیل عشق، توکل[1]، فنا، حضور[2]، غیبت، جمع[3]، تفرقه[4]، ارادات و همت برای غیر عارفان کار آسانی نیست و فهم این معانی تنها از راه سیر و سلوك و ریاضت و رفتن به‌خانقاه میسر است:

پرسید یکی که عاشقی چیست   گفتم که چو ما شوی بدانی

فرهنگها و کتابهای صوفیه نیز دربارهٔ اینگونه اصطلاحات عبارات ابهام‌آمیز و دشواری نوشته‌اند که می‌توان آنها را به‌وجوه مختلف تعبیر کرد.

۳ — مسئلهٔ دیگر اختلاف نظری است که در بین صوفیه وجود دارد. عرفا با آن که خود دم از وحدت می‌زنند، به‌فرقه‌های کثیری تقسیم شده‌اند بطوریکه اگر کسی بخواهد صوفی شود نمی‌داند کدام فرقه را برگزیند و نیز معلوم نیست که این حقیقت واحدی که عارفان به‌دنبال آن می‌روند چرا در بین خود آنان این همه متعدد و متکثر است. مفاهیم عرفانی از زبان یك فرد یا یك فرقهٔ واحد، مبهم و گاهی غیرقابل درك است تا چه رسد به هنگامی که این اصطلاحات مبهم مورد اختلاف‌نظر هم باشد. کافی است برای یافتن معنی کلماتی از قبیل ارادت، فقر، توکل، استغنا، فنا، حق‌الیقین، معرفت و سایر اصطلاحات صوفیه به‌فرهنگها و کتابهای این گروه رجوع کنیم تا معلوم شود با چه تعبیرات ابهام‌آمیز و مورد اختلافی روبرو هستیم.

٤ — مطلب دیگر تکالیف و وظایفی است که در کتب صوفیه برای صوفی

۱. توکل: تکیه کردن بر خداوند (از اصطلاحات عرفانی است).
۲. حضور: نقطه مقابل غیبت (حضور وغیبت از معانی واصطلاحات عرفانی هستند).
۳. جمع: توجه کامل باطن به‌امری واحد، مقابل تفرقه (از اصطلاحات صوفیان است).
۴. تفرقه: پراکندگی وپریشانی خاطر به‌علت توجه به‌امور متعدد (از اصطلاحات ومعانی عرفانی).

معین گردیده و برای سعادت آدمی لازم شناخته شده است. این تکالیف، غیر عملی و با زندگی امروز ناهماهنگ است. از این قبیل است: داشتن پیر و مرشد، خرقه گرفتن از دست شیخ، خانقاه رفتن، چله نشستن، ریاضت کشیدن، شرکت در مراسم رقص و سماع و غیره. بی‌گمان انسان امروز که وقتش بیشتر باید صرف کسب معاش و توسعهٔ اقتصادی و بالا بردن سطح زندگی و افزایش اطلاعات علمی خویش گردد، فرصت پرداختن به‌این کارها را که مستلزم فراغ بال بسیار و بیکاری فراوان است ندارد.

۵ — از عیبهای دیگر تصوف این است که آثارشان پر است از حکایات مبالغه آمیز و افسانه‌های باورنکردنی دربارهٔ کشف و کرامت مشایخ و اولیا. افسانه‌هائی که بیشتر جنبهٔ خرافی دارد نه جنبهٔ واقعی و حقیقی.

* * *

آنچه گفتیم عیبهایی بود که در عرفان سالم و دور از تباهی و انحطاط به چشم می‌خورد حالا باید دید وقتی به‌این عیوب فساد، انحطاط، ریاکاری و دکانداری نیز افزوده شود چه نتایجی به‌بار می‌آید؟

فساد و انحطاط تصوف، عرفای واقعی و وارستگانی مانند مولوی و حافظ و شاعران دیگر را هم‌به‌خشم‌آورده وآنان را به‌سرودن‌چنین شعرهائی واداشته‌است:

صوفی نهاد دام و سرحقه باز کرد — بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید — شرمنده رهروی که عمل برمجاز کرد

(حافظ)

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد
پاردمش[1] دراز باد این حیوان خوش‌علف

(حافظ)

صوفئی که خود روزگاری دشمن تزویر و ریا بود، در دوران انحطاط تصوف جز ریا و تزویرکاری نمی‌کند.

* * *

از این بحث چنین برمی‌آید که ما باید جنبه‌های مفید و مثبت تصوف را گرامی داریم و به‌آن ببالیم و از جنبه‌های منفی و غیر عملی آن بپرهیزیم.

۱. پاردم، چرمی که به زین یا پالان می‌دوزند و زیر دم یا عقب ران چهارپا می‌اندازند.

تعلیم ادبیات کهن[1]

چرا جوانان به ادبیات کهن علاقه ندارند

ادبیات گذشتهٔ ایران از نظر زیبائی و دل‌انگیزی در حد کمالست و نگارندهٔ این سطور همواره شاهد و ناظر اثر سحر آمیز موسیقی وزن و قافیه و ردیف شعر فارسی در دل و جان شاگردان بوده است. از این رو بی‌اعتنائی جوانان بشعر و ادب قدیم را معلول علل دیگری میداند که آنها را می‌توان بدو دستهٔ مهم تقسیم نمود:

یکی علل اجتماعی که در درجهٔ اول اهمیت قرار دارند، دوم علل آموزشی که بیشتر معلول عوامل نخست میباشند و در عین حال در آنها نیز تأثیر متقابل می‌نمایند (روش تعلیم و انتخاب کتب را می‌توان در عداد عوامل دستهٔ دوم بشمار آورد). مهمترین علل گروه اول از اینقرارند:

۱ — بیرونقی بازار دانش و ادب در جامعه — می‌دانیم که مردم میهن ما تحت‌تأثیر محیط اجتماعی خود بیشتر گرفتار معاش و پای‌بند فرزند و عیال خویشند و از آسایش و فراغ بالی که لازمهٔ سیر در عالم شعر و ادبست محرومند. متنعمان افزون طلب نیز تمام هم و غمشان مصروف ازدیاد ثروت و مکنت است و ایشان هم مجالی برای توجه بمعنویات ندارند و عدهٔ انگشت شماری که بقمار شاعری و نویسندگی و معلمی ادبیات و تحقیق در آثار ادبی دست یازیده‌اند نقد عمر باخته و در طول زندگی با رنج و مشقت سوخته‌اند و ساخته‌اند. شعر بویژه نمونه‌های قدیم آن در نظر بسیاری از مردم با هرزه‌درائی و خیالبافی مترادف

۱. این مقاله در آبان ۱۳۴۱ در مجله راهنمای کتاب به‌چاپ رسیده است.

گردیده است. بدیهی است در چنین شرایطی همهٔ افراد جامعه از جمله دانش‌آموزان و داوطلبان معلمی ادبیات از شعر و ادب با تمام جذبه‌و دل‌انگیزی آن روی گردان می‌شوند، بنابراین نخستین گام برای جلب رغبت جوانان به ادبیات کهن تغییر وضع مادی و روحی جامعه و ایجاد فرصت پرداختن بعلم و ادب برای مردم و بالابردن امتیازات مادی و معنوی متخصصان ادبیاتست و گرنه مادام که منزلت اجتماعی و اقتصادی معلم و محقق ادبیات از بنا و رادیوساز و مهندس و طبیب پائین‌تر باشد بر جبین کشتی شعر و ادب ما نور رستگاری نخواهد بود.

۲ — عامل دیگر تحولاتی است که در جامعه و زبان و ادبیات ما بوقوع پیوسته. ادبیات و زبان از نهادهای[۱] اجتماعی هستند و در حال تغییر و تحولند؛ یکی از این تحولات بوجود آمدن لغات و معانی تازه و کهنه شدن الفاظ و ترکیبات کهن است که موجب دشواری فهم نظم و نثر قدیم برای جوانان گردیده است. علاوه برآن بسیاری از مضامین ادبی گذشته نیز ارزش و تأثیر هنری خود را از دست داده‌اند و درك مستقیم زیبائی آنها برای محصل امروز غیرممکن شده است، از اینرو شاگرد متوجه آثار علمی و ادبی کنونی می‌شود که بزبان او نزدیکتر است و اینگونه آثار هرچند خام و مبتذل هم باشند براثر ارتباط الفاظ و معانی آنها بازندگی امروز بشهادت صفحات ادبی مجلات و روزنامه‌ها و نشریات دیگر توجه جوانان را بیشتر جلب می‌نمایند و این امر ضرورتی تاریخی بشمار می‌رود و چاره‌ای هم ندارد درنتیجه تنها کاری که ممکنست بعمل آورد اینست که اولا باید قسمتهای حماسی و داستانی آثار کهن را بزبان امروزی برگردانید و در دسترس دانش آموزان قرار داد. ثانیاً معلمانی خوب با حقوق کافی تربیت و استخدام کرد و قطعاتی دلنشین و مناسب نیز در کتب درسی گنجانید که مایهٔ ترغیب و تشویق جوانان بآثارقدیم گردد. پیدایش شعر نو، ظهور داستان نگاری و داستانك (داستان کوتاه) نویسی و رواج ترجمهٔ شاهکارهای ادبیات خارجی موجب اقبال جوانان باین قسم امور گردیده است. جدال بین کهنه و نو و حملات پیروان این مکتبها بیکدیگر نیز اعتبار ادبیات را عموماً و ارزش ادبیات کهن را خصوصاً در نظر مردم تنزل داده و عقیدهٔ «شعر

۱. Institution — دولت، ملت، تعلیم‌وتربیت، اقتصاد، زبان، اخلاق و اموری نظایر آنهارا نهاد اجتماعی نامند. برخی هم بجای این کلمه مؤسسه وبنیان را بکار برده‌اند ولی واژه‌ای که توسط معلمان جامعه‌شناسی پذیرفته شده وقبول عام یافته همان نهاد است.

یعنی خیالبافی و ژاژخائی» را قوت بخشیده و میل بتحصیل آن را کمتر نموده است. راه چاره نیز گذشت زمان و سپری شدن مرحلهٔ انتقالی کنونیست.

۳ — دیگر وسعت دامنهٔ علوم و فنون است که از مشخصات عصر ماست. میدانیم که دوران ما دوران توسعهٔ سرسام آور و بی‌سابقهٔ رشته‌های علمی و فنی است، عصر اشتغالات گوناگون فکری و روحی است. دیگر دورانی که آموختنی‌ها منحصر بچند کتاب فقهی و فلسفی و ادبی بود سپری گردیده، علوم و فنون جدید عرصه را برزبان و ادبیات که تا صد سال پیش شهسوار یکه‌تاز میدان علم و معرفت بود تنگ کرده است و دانش‌آموز امروزی تنها ساعات محدود و معدودی از وقت خویش را می‌تواند صرف فراگرفتن زبان و ادبیات نماید و انتظار خلاف آن از او نیز بیجا و بیمورد است. یگانه راهی که در پرتو آن می‌توان با این مجال اندك ادبیات قدیم را بقدر لزوم باو آموخت باز بهبود کیفیت تدریس فارسی و انتخاب اصلح قطعات ادبی است.

دستهٔ دوم علل آموزشی و فرهنگی است که اهمشان عبارتند از:

۱ — وسعت دامنهٔ ادبیات قدیم ایران و دشواری تحصیل و تعلیم آنست، چه برای فهم ادب گذشته و تدریس آن باید تمام فرهنگ قدیم ایران را بالاجمال فراگرفت. قرآن، حدیث، داستانهای ملی، تاریخ و جغرافیای گذشته، مزدیسنا، آداب و سنن و علوم قدیم، زبان عربی، زبانهای قبل‌از اسلام، دستور زبان فارسی، معانی وبیان فارسی و بسیاری از فنون دیگررا بقدر کافی باید آموخت. شك نیست که قطع این مراحل نیزکار همه نیست و مستلزم استعداد زیاد و صرف وقتی بیش‌از دورهٔ چهارسالهٔ کنونی رشتهٔ ادبیاتست و همچنین نیازمند بوسایل تحصیل و تدریس کاملتری است. اختلاف نظر بین اهل فن و مردم دربارهٔ مسائل اساسی زبان و ادبیات و روش تعلیم آن وحملهٔ صاحبنظران بیکدیگر نیز مزید برعلت‌گردیده و تحصیل این رشته را مشکلتر ساخته است.

۲ — درد دیگر عامل معلم است که تحت تأثیر عواملی که برشمردیم وضع بسیار نامطلوبی یافته است، زیرا براثر تنزل مادی و معنوی اعتبار ادبیات و وسعت دامنهٔ آن جوانان مستعد از انتخاب این رشته سر باز میزنند و درنتیجه تدریس این درس وسیع و مشکل بدست نااهل میافتد. این تصور غلط مردم و اولیای وزارت آموزش و پرورش که ادبیات را آسانترین دروس می‌پندارند وضع تعلیم آن را آشفته‌تر

ساخته است، زیرا اغلب کارگردانان آموزش وپرورش درس ادبیات را بقدری ساده فرض می کنند که حتی تحصیل خاصی را هم برای آن لازم نمی‌دانند. بنظر آنان هر کس از عهدهٔ آموختن هیچ درسی بشاگرد برنیامد دست کم در تدریس فارسی‌استاد مادرزاد است و چنین کسی را بیدرنگ بکار تعلیم ادبیات مـی‌گمارند، بطوریکه طبق آمار رسمی وزارت آموزش و پرورش تنها یـک هشتم دبیران فارسی لیسانسیهٔ ادبیاتند، صرفنظر از این که معلومات دورهٔ لیسانس برای تدریس فارسی حتی در کلاسهای پائین دبیرستان هم کافی نیست (نگـارنده در ایـن زمینه بـا استناد بمندرجات کتب درسی و زبان متداول مردم مقالهٔ مبسوطی درمجلهٔ آموزش وپرورش نوشته است.)

باری، معلم ادبیات باید دارای هوش و حافظه‌ای سرشار و ذوقی لطیف و سالم و صدائی دلنشین و اطلاعات عمومی عمیق و وسیعی باشد تا بتواند اشعار و قطعات را با صدائی گرم و توضیحاتی کافی در دل و جان شاگردان رسوخ دهد. زیرا طبق نظر دانشمندان زیباشناسی شعر نیز مانند موسیقی هنری است سمعی و شنیدنی نه بصری یا خواندنی و باید از راه گوش درآدمی اثر گذارد، بدیهی است معلمان ادبیاتی که دارای این شرایط مشکل باشند بسیار قلیلند و در چنین صورتی نیز انتظارتوجه بشعر و ادب قدیم ازطرف شاگردان کاملا خطاست. برای خواندن شعر و قطعات ادبی باید از نوارهائی کـه برای این منظور تهیه شده‌اند بهره جست تا کمکی به‌معلمان باشد.

۳ — عامل آموزشی دیگر وضع نابسامان کتابهای درسی است: دانشمندان آموزش و پرورش کتاب را معلم ثانوی می‌خوانند وکوشش می کنند نقص کار معلم را با مرغوب کردن کتاب جبران کنند، بنابراین بهبود کتاب درسی برای ما که معلم خوب باندازهٔ کافی نداریم از اهم مسائل است متأسفانه باین موضوع آنطورکه باید و شاید توجه نگردیده است، نه در انتخاب قطعات ادبی کتابهای درسی ما دقت شده و نه‌لغات و اشارات قطعات بقدرکفایت توضیح و شرح گردیده، درحالیکه با نقص سازمان معلمان فارسی حتی باید نکات و اشارات آسان کتابها را هم در ذیل هرقسمت معنی کرد وکتاب را عاملی برای تربیت معلم نمود. برای این منظور و رفع این نقیصهٔ عظیم باید از تجارب و نظریات استادان، دبیران، آموزگاران وکارشناسان تعلیم و تربیت استفاده کرد.

حاصل سخن آنکه برای ترغیب جوانان به ادبیات قدیم این اقدامات لازمست:

۱ — ایجاد میل بجستجوی دانش و هنر در جامعه و بهبود وضع معیشت مردم و تأمین فرصت پرداختن به معنویات و شعر و ادب برای افراد.

۲ — بالا بردن امتیازات مادی و معنوی پژوهندگان و معلمان ادبیات و تشویق مردم بتحصیل این رشته.

۳ — اصلاح روش آموزش و تکمیل برنامهٔ ادبیات دبیرستانها و دانشکده‌ها.

٤ — انتخاب جوانان مستعد برای معلمی فارسی و تربیت علمی و صحیح آنان.

٥ — استفاده از همهٔ تجارب خارجی و داخلی مربوط بتعلیم و تدریس فارسی.

٦ — اصلاح کتب درسی.

۷ — در نظر گرفتن مقتضیات عصر حاضر و توجه بواقعیات در تمام این مراحل.

برای آگاهی بیشتر در این زمینه به مقالهٔ نگارنده تحت عنوان «مشکلات تدریس فارسی در دانشگاهها و مدارس دیگر» در مجلهٔ «دانشکده»، سال نخست، شماره دوم و سوم، رجوع کنید.

بخش پنجم

در بارهٔ واژگان شعر

شیوهٔ واژه‌گزینی و واژه‌سازی فردوسی

ما در این نوشته از دو موضوع سخن می‌گوئیم: یکی از قواعد کلی واژه‌سازی و واژه‌گزینی در زبان به‌شکل عام و در شاهنامه به‌گونهٔ خاص آن، دیگر از ساختمانهای ترکیبی و اشتقاقئی که در شاهنامه بکار رفته است؛ و ضمناً آن را با فارسی امروز نیز مقایسه می‌نمائیم و اشاره می‌کنیم به‌اینکه کدام یک از این ساختمانها قیاسی و فعال و رایجند و کدام فسرده و متحجر. البته در این گفتار بیشتر به‌موضوع نخست می‌پردازیم. زیرا اولا ما امروز هم مانند زمان فردوسی سخت محتاج به‌لغت ساختن و غنی کردن زبان‌فارسی هستیم؛ چه، نیاز مبرم ما به‌ترجمه و برگرداندن علوم و فنون جدید چنین کاری را ایجاب می‌کند. ثانیاً بحث دربارهٔ چگونگی ترکیبات و واژه‌های فردوسی خود مستلزم تألیف کتابی ستبر است و با مجال اندك ما سازگار نیست؛ بنابراین باید به‌فرصت دیگری موکول شود.

آری ماامروز به‌واژه‌سازی نیاز فراوانی داریم. زیرا زبان فارسی دربرابر سیل خروشان واژه‌های بیگانه قرار گرفته است و این لغات هرروز بیشتر و بیشتر به‌زبان ما هجوم می‌آورند و بیم آن می‌رود، که خدای ناکرده، هویت و اصالت این زبان کهنسال از دست برود. زمان ما با روزگار فردوسی همانندی فراوان دارد؛ در آن عصر زبان و ادب فارسی در حال تولد بود و امروز تحت تأثیر فرهنگهای دیگر به تولدی دیگر نیازمند است.

در چنین عصری که زبان ما سخت مورد تهدید است، و در دورانی که ما به لغت‌سازی بسیار محتاجیم، باید کار بهترین واژه‌سازان زبان یعنی شاعران و

نویسندگان بزرگ خویش یعنی کار فردوسیها و سعدیها و حافظها و نظامیها را، سرمشق قرار دهیم، تا به‌بیراههٔ بی‌ذوقی و سنگلاخ کج‌اندیشی در نیفتیم. در این زمان که هر بی‌ذوقی برخلاف قواعد زبان به‌واژه‌سازی دست می‌زند و لغات عجیب و غریب می‌سازد؛ در این دوران که هر مکتب نرفته و خط ننوشته‌ای مسأله آموز صد مدرس می‌شود[1] ما ناچاریم از روان استاد طوس الهام گیریم و همت بخواهیم، شاید که فیض روح‌القدس باز مددی فرماید و دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد، شاید که به‌کار واژه‌سازی و لغت‌آفرینی خویش سروسامانی بدهیم، تا زبان فارسی به‌زندگی شکوهمند خود ادامه دهد و پایدارتر و استوارتر باقی بماند.

گفتیم شاعران و نویسندگان و صاحبذوقان بهترین واژه‌سازان زبانند، زیرا آنها هستند که کلماتی مانند ماهرو، دلستان، دلنشین، پریچهر، جنگجو، دلاور، پنهان‌گریز، نیکخواه و صدها مانند آن را ساخته‌اند؛ و یا اینگونه واژه‌ها را چنان پاکیزه و دلکش در شعر خویش جای داده‌اند که عام و فراگیر شده و بردلها نشسته است. بنابراین کارشان بی‌گمان باید سرمشق ما قرار گیرد. به‌همین سبب در تمام فرهنگستانهای معتبر با ذوق‌ترین و بهترین ادیبان را به‌عضویت می‌پذیرند، نه دشمنان ذوق و زیبائی زبان را؛ زیرا تنها با مراعات قواعد دستوری و با اطلاعی مختصر از قوانین خام و عام زبانشناسی جدید نمی‌توان لغت خوب و متناسب ساخت؛ آن هم لغاتی که قبول خاطر یابند و مورد پسند مردم لطیف‌طبع سرزمین سعدی و حافظ و فردوسی قرار گیرند. باری لغت سازی و واژه‌گزینی، آئین و اصولی دارد که شاعران و نویسندگان بزرگی مانند فردوسی بخوبی از راز آن آگاه بوده‌اند.

برای واژه‌سازی می‌توان چند اصل عمده ذکر کرد:

۱ــ واژهٔ تازه باید با عناصرزندهٔ زبان ساخته شود و این مهمترین اصلی است که دانش زبانشناسی به‌ما می‌آموزد.

۲ــ اینگونه لغات باید با قواعد دستوری و ساختمان زبان منطبق باشند.

۳ــ واژه‌های جدید باید با ذوق سلیم موافق باشند تا موردپسند مردم قرار گیرند.

٤ــ هدف واژه‌سازی‌نباید عناد وستیزبا عناصراقتباسی و قرضی زندهٔ زبان‌باشد.

1. نگار من‌که به مکتب نرفت و خط ننوشت به‌غمزه مسأله‌آموز صد مدرس شد (حافظ)

۵— واژه‌های تازه نباید به‌زور به‌مردم تحمیل شوند، چنانکه فردوسی وسعدی هم واژه‌های خود را به‌نیروی هنر و ذوق در دلها جای داده‌اند نه با زور.

اصل دوم را هم می‌توان جزئی از اصل اول دانست؛ زیرا یکی از انواع عناصر زندهٔ زبان پسوندها و پیشوندها و ساختمان‌های ترکیبی فعال و زندهٔ آنست؛ چه، اگر ما معنی لغات مرکبی مانند همه‌پرسی، واژه‌گزینی، سخن‌سنجی و صورتگری را می‌فهمیم به‌این سبب است که ساختمانهای دستوری آنها زنده است. بنابراین می‌توانیم چهار اصل مهم برای واژه‌سازی در نظر گیریم و هریک ازآنها را به‌اقسام فرعی دیگری تقسیم کنیم. از این چهار اصل دو اصل از همه مهمترند یکی اصل رعایت ذوق و دیگری اصل واژه‌سازی با عناصر زندهٔ زبان؛ و همچنین اصول دیگری که ذکرشان گذشت. فردوسی هم مانند شاعران بزرگ دیگر بدون اینکه درکلاس زبانشناسی و نقد ادبی شرکت کرده باشد؛ تمام این اصول را مراعات کرده است و نبوغ و استعداد فطری و شگرف آن مرد بزرگ او را به‌صورت یکی از بزرگترین زبانشناسان و واژه‌سازان میهن ما درآورده است. او به یاری قریحهٔ خلاق خویش، زیباترین واژه‌ها را انتخاب کرده یا آفریده و به‌مردم این سرزمین هدیه نموده است، و به‌زبان فارسی چنان توانگری و غنائی بخشیده است، که ازگذشت زمان هم گزند ندیده و قرنها پس‌از او سرمایهٔ عظیمی برای شاعران و نویسندگان و سخنگویان دیگر شده است.

اینک می‌پردازیم به‌توضیح بیشتری دربارهٔ اصولی‌که در لغت سازی و واژه‌گزینی موردتوجه فردوسی بوده است:

گفتیم نخستین اصل مقبول و پسندیده‌ای‌که زبانشناسان برای ساختن واژه‌های تازه بیان می کنند، آن است‌که لغات تازه را باید با عناصر زندهٔ زبان ساخت، نه با اجزاء مردهٔ آن؛ **زیرا واژه‌ای که با عناصر مردهٔ زبان ساخته شود نوزادیست که مرده به دنیا می‌آید و ناگزیر جائی جز در گورستان فراموشی نخواهد داشت.** کسانیکه لغاتی مانند پدافند و فرنشین و ترابری می‌سازند — که همه یا بعضی از عناصر سازندهٔ آنها مرده و فراموش شده است — بی‌گمان از مسلم‌ترین و بدیهی‌ترین اصول زبانشناسی و واژه‌سازی بی‌خبرند. اینان بی‌شک هنر و ریزه‌کاری و ظرافت طبع فردوسی را در واژه‌سازی درك نکرده‌اند؛ بنابراین بهتر است درس بیشتری بخوانند و دانش بیشتری بیندوزند و تعصب کمتری به‌خرج دهند؛ و تا

این کار را نکرده‌اند و تا از تعصب دست برنداشته‌اند باید از واژه‌سازی برای مردم این سرزمین خودداری کنند. به هرحال بهتر است ما هم مانند فردوسی باعناصر زندهٔ زبان، لغت بسازیم و باید مانند او لغات زنده و زباندار را بکار بریم تا نوشته و شعرمان زنده و زباندار و فصیح باشد. لغاتی مانند غمی، نامدار، پرخاشجو، پیلتن، رزم‌آور و دهها نظیر آن که هنوز هم که هنوز است، زنده و معنی‌دارند و حتی سایهٔ سنگین قرون هم نتوانسته است از شیوائی و رسائی و زیبائی آنها بکاهد و آنها را را بدست فراموشی بسپارد.

یکی از اقسام عناصر زندهٔ زبان کلماتی است که از زبانهای دیگر به‌عاریه گرفته شده و جای‌خود را باز کرده‌و شناسنامهٔ فارسی به‌دست‌آورده‌اند؛ بنابراین باآنها نیز طبق قواعد فارسی می‌توان واژه ساخت. و باید از این پندار باطل و کودکانه پرهیز کرد که چنین لغاتی بیگانه‌اند و لکهٔ ننگی به‌دامان زبان ما هستند؛ همچنانکه حتی فردوسی هم هرگز چنین اندیشهٔ نپخته و خامی را بدل راه نداده بود و او هم مانند سعدی و حافظ و مولوی با لغات جا افتادهٔ عربی و یونانی و ترکی و هندی لغت ساخته است؛ لغاتی از قبیل: غمی، غمگین، شوم تن، گرد کرده عنان، عنان بر عنان، قلبگاه، عنان‌پیچ، عنان‌دار، صف شکن، غمخواره، قیرگون، کمینگاه، هولناك که با واژه‌های عربی ساخته شده‌اند، والماس گون و دیهیم‌جو که از الماس و دیهیم یونانی بوجود آمده‌اند.

باری فردوسی هرگز عنادی با لغات عاریه شده‌ای که رنگ فارسی به‌خود گرفته‌اند نداشته است و هرگز درصدد پالایش و پاك کردن زبان فارسی از اینگونه واژه‌ها نبوده است. **زیرا او بخوبی می‌دانسته که زبان پاك چیزی جز زبان ناتوان نیست. او کاخ زبان فارسی را بلند و شکوهمند و توانا و استوار می‌خواسته است، نه سست و ناتوان و لرزان.**

علاوه بر این، فردوسی با عناصری مانند: دش، دژ، آ، پاد که ریشهٔ فارسی دارند، ولی در زمان شاعر اجزائی مرده بشمار می‌رفته‌اند، لغت تازه نساخته است؛ زیرا به‌سائقهٔ نبوغ خویش دریافته بوده است که واژه‌سازی با چنین عناصرفراموش‌شده‌ای، ضربهٔ هولناکی برفصاحت و شیوائی و رسائی شاهنامه وارد می‌سازد. اگر او واژه‌هائی مانند پادافره یا دژخیم یا دژآگاه را، که با عناصر مرده ساخته‌شده‌اند، بکار می‌برده، بدین سبب بوده است که از قدیم در زبان برجای مانده بودند و این

واژه‌ها، صرفنظر از اجزاء مرده و نامفهوم آن، بر روی هم مفهوم ومعنی‌داربوده‌اند.

گاهی شاعر و نویسنده و لغت‌ساز به‌جای ساختن واژهٔ مرکب تازه، لغات رایج را به‌معانی دیگر بکار می‌برد و از آن معنی مجازی و استعاری اراده می‌کند. این خود نیز نوعی واژه‌سازی و یکی از راههای گسترش زبان است، که در بین شاعران سخت معمول است و شاهنامه و آثار شاعران بزرگ ما لبریز از اینگونه مجازات و استعارات است، که به‌شعر رسائی و توانائی و زیبائی خاصی بخشیده است، مانند: «عناب» به‌معنی لب و «خوشاب» به‌معنی دندان در این بیت:

چــو رخســار بنمــود سهراب را ز خــوشــاب بگشــاد عنــاب را

اما اصل دیگر واژه‌سازی، که به‌آن اشاره کردیم، رعایت **ساختمان و قواعد دستوری** زبانست؛ یعنی لغات تازه باید طبق قواعد دستوری زبان ساخته شوند. در مورد بکار بستن این اصل، در اینجا باید این نکتهٔ حساس را که از نظر بسیاری از دستور نویسان ما مخفی مانده است، یادآوری کنیم که ساختمانهای ترکیبی و پسوندها و پیشوندهای زبان بر دو دسته‌اند: یکی آنهائی که فعالند و مهمترین سرمایهٔ زبان برای ساختن لغات تازه بشمار می‌روند؛ و شاعر و نویسنده و واژه‌ساز با ذوق، همیشه با این مواد واژهٔ تازه می‌سازد، مانند «ی» نسبت و صفت ساز، که به‌آخر هر اسم عامی درمی‌آید و آن را تبدیل به‌صفت می‌کند. دیگر عناصر غیرفعال و ساختمانهائی که زبانشناسان به‌آن عناصر فسرده[1] و متحجر می‌گویند، مانند دژ، بد، ومند، پاد، ژه، ون، وش، ال، و، و «ه» اسم آلت و اسم مصدر. بنابراین بدلیلی که گفتیم کسی که ذوق سلیم و عقل سالم داشته باشد، با این مواد لغت تازه نمی‌سازد، زیرا اینها عناصری مرده و نامفهومند و مردم لغاتی را که با آنها ساخته شده‌اند، نخواهند فهمید و فراموششان خواهند کرد. دستور نویسان ما هنگام بحث از ترکیب و واژه‌سازی، باید این دو نوع ساختمان و عنصر ترکیبی را از هم جدا سازند. یعنی باید تفاوت بین عناصر دستورئی که زنده و فعالند و با آنها می‌توان واژهٔ تازه و قابل فهم ساخت، با عناصری که فسرده و متحجرند و با آنها نمی‌توان لغت تازه آفرید، به‌شاگرد گوشزد کنند. بخصوص که بعضی از این عناصر غیر فعال مانند: «آ» در «آوردن» و «فر» در «فرمان»، چنان با اصل لغت جوش خورده‌اند که دیگر نمی‌توان آنها را اجزائی جداگانه تصور کرد. به‌عبارت

1. Figé

دیگر، اگر آوردن در فارسی میانه کلمه‌ای مرکب یا مشتق است، در فارسی دری واژه‌ای بسیط بشمار می‌رود؛ و اصولا تبدیل کلمات مرکب و مشتق به‌واژه‌های بسیط، در طول زمان، یکی از قوانین مهم تحول زبانست.

به‌هرحال، یکی از غفلت‌های دستور نویسان ما اینست که عناصری مانند «وار»، «انه»، «ی» نسبت و «ی» مصدری را که زنده و فعالند، در کنار عناصری مثل «ال» و «آ» و «ه» اسم آلت قرار می‌دهند و شاگرد و حتی استاد واژه‌ساز را هم گمراه می‌کنند. چنین تحلیل و مطالعه‌ای از نظر علم اشتقاق و از لحاظ معنی کردن لغات بی‌فایده نیست، اما از نظر واژه‌سازی بسیار مضر است و نتیجهٔ این بدآموزی دستوری آنست که حتی استادان و مقامات رسمی واژه‌سازی هم از این حقیقت مسلم زبانشناسی و دستوری غافل می‌مانند و با عناصر مرده و فسرده لغت می‌سازند: لغاتی مانند رسانه و فرنشین و ترابری که غوغاها به‌پا می‌کند و سروصداها و بحثها برمی‌انگیزد.

اما فردوسی که ازکسی این بدآموزیها را یاد نگرفته است، درست عمل کرده است. او حساب ساختمانهای بارور و فعال زبان را از ساختمانهای زنگ‌زده و سنگ شده و فسرده و غیر فعال آن جدا کرده و برخلاف بعضی از واژه‌سازان امروز با عناصر مرده و فسرده واژه نساخته است و اگر هم چنین کاری کرده است، بسیار نادر بوده است.

زنده‌ترین و فعالترین ساختمانهای ترکیبئی که در شاهنامه بکار رفته است، غالباً همانهائی است که امروز هم بکار می‌رود؛ ساختمانهائی مانند گردنفراز، چربدست، جگرخسته، لخت‌لخت و پیلتن که به‌ترتیب بدینسان ساخته شده‌اند: از اسم و ریشهٔ فعل، از صفت و اسم، از اسم و صفت، از دو کلمهٔ مکرر و از دو کلمه که به‌هم تشبیه شده‌اند.

فعالترین پسوندهای لغت‌ساز در زمان فردوسی نیز مانند زمان ما، همان «ی» مصدری و «ی» نسبت است؛ که اولی تقریباً هر صفتی را بدل به‌اسم معنی می‌سازد، مانند: سیاهی، تیزی، تندی و دیگری عکس آن کار را می‌کند و هراسم عامی را بدل به‌صفت می‌نماید، مانند: جنگی و درنگی و سپاهی.

پس از آن نوبت به«انه»، «هم»، «وار»، «ین»، «ینه»، «زار»، «ور»، «وش»، «گون»، «کده»، «ستان»، «بان» و غیره می‌رسد که بعضی از آنها در پهلوی هم

زنده بوده‌اند، مانند: بان، زار، کده، ستان، منتها با تلفظی دیگر.

بعضی از ساختمانها و عناصر ترکیبئی که در زمان فردوسی فعال بوده‌اند، امروز یا مرده‌اند و یا به‌صورت متحجر و فسرده در آمده‌اند، از این قبیلند:

۱— قیدهای پیشوندی فرا، فرو، فرود، فراز، بر، در، اندر وغیره. بخصوص سه عنصر آخر که برخلاف امروز بسیار فعال بوده‌اند و برسر اغلب فعلها در می‌آمده‌اند.

۲— ترکیبهائی مانند برایتسان، برآنسان، براینگونه، برآنگونه، از اینسان، زین نشان، هم زین نشان، هم‌اندرزمان، هم اندرشتاب و بسیاری دیگر.

بندرت ترکیبهای کم‌استعمال و شاذ و دور از ذهن هم در شاهنامه به چشم می‌خورد و آن از این قبیل است: «گوان زادگان» به‌جای «گوزادگان» که علامت جمع برخلاف قیاس فارسی دری و شاید به‌قیاس فارسی میانه به‌هر دو جزء ترکیب افزوده شده است، نظیر این ترکیب در بیهقی هم دیده می‌شود. اما همهٔ ترکیبهای خلاف قیاسی که در شاهنامه بکار رفته است، ناخوش‌آیند و نامفهوم نیست. از آن جمله است کلمهٔ «نیکی دهش» به‌جای نیکی ده و نیکی کننده. این نوع ترکیب که در فارسی دری نادر است، در زبانهای فارسی میانه فعال بوده است. مثلا درآن زبانها داریم: «گوشت خوارشن» به‌معنی گوشتخوار. از این نوع ترکیبات درشعر خاقانی هم به‌ندرت دیده می‌شود، از این قبیل‌است «سکاهن پوشش»:

این خم آهن گون که چون ریم آهنم پالود و سوخت
شد سکاهن پوشش از درد دل دروای من

و همچنین است ترکیب «بدها گمانی» به‌جای بدگمانیها (زبدها گمانیش کوتاه دید)

اما **نکتهٔ دیگری** که در لغت‌سازی و واژه‌گزینی باید سخت مورد توجه شاعر و نویسندهٔ واژه‌ساز و واژه‌گزین باشد، مسألهٔ **ذوق** است؛ به‌این معنی که کافی نیست که واژه و ترکیب جدید تنها مطابق قواعد دستوری باشد، یا فقط با عناصر زندهٔ زبان ساخته شود، بلکه باید ذوق سلیم هم آن را بپسندد. مثلا ترکیب معروف جیغ بنفش که هیچ منافاتی با قواعد دستوری ندارد، چون دارای تنافر و ستیز معنائی و منطقی است، ذوق ایرانی آنرا مردود شمرده است. اگر بگوئیم «آوای روشن» و «ترانهٔ رنگین» برخلاف ذوق نیست، اما اگر بگوئیم «آوای آبی»

و «ترانهٔ سبز» ذوق ما آنرا رد می کند.

لغت مرکب تازه نباید دارای تنافر حروف باشد؛ بنابراین لغاتی که چنین باشند قبول خاطر نمی‌یابند، مانند: خاك کش، برگ‌گیر و دهها مانند آن که لااقل در شعر خوب نمی‌آیند. به‌همین دلیل فردوسی هم «جنگ گاه» را بکار نبرده است؛ زیرا اجتماع دو «گ» در یک جا خوش آهنگ نیست و به‌جای آن «رزمگاه» را آورده است که زیبا و خوش‌تراش است.

همچنین در واژه بسیط یا مرکب تازه **نباید چند هجای کوتاه پشت سر هم قرار گیرد**؛ زیرا ذوق ایرانی این امر را نمی‌پذیرد بخصوص در شعر. بنابراین کلماتی مانند «همه شبه» و «دو سه‌نفره» اگر در اشعار آزاد و نو که از بسیاری از مسائل آزادند، جائی برای خود پیدا کنند، در شعر موزون و سنتی، از جمله در شعر فردوسی مصرفی ندارند. شاید هم اینکه اینگونه واژه‌ها در وزنهای سنتی شعر فارسی جای نمی‌گیرند عیبی برای این وزنها و دلیلی به‌نفع شعر آزاد باشد.

باری واژه‌های مفرد و مرکبی که در شاهنامه بکار رفته‌اند یا بوسیلهٔ فردوسی ساخته شده‌اند، کاملا زیبا و خوش‌تراش و شورانگیزند و هیچگونه تنافر و گوش‌آزارئی در آنها دیده نمی‌شود و آفریدگار شاهنامه مانند شاعران بزرگ دیگر ما، نهایت ذوق و لطافت طبع را در واژه‌گزینی و واژه‌سازی بکار برده است؛ زیرا او بخوبی به‌راز جادوئی واژه‌ها و تأثیر شگرفشان در زیبائی و فصاحت شعر خود واقف بوده است. او هرگز با برگزیدن کلمات گوشخراش و نامناسب نخواسته است بنیان کاخ عظیم نظم خود را متزلزل سازد و آن را مانند بسیاری از آثار حماسی پس از خود به‌فراموشخانهٔ ادبیات فارسی بسپارد.[1]

برخی دیگر از ریزه کاریهای ذوقئی که فردوسی در انتخاب واژه‌ها بکار برده است به‌این قرار است:

۱— او لغات را متناسب با حال و هوای اثر خویش آفریده است و به‌گفتهٔ اهل بلاغت، لغت و سخن را به‌مقتضای حال آورده است: مثلا چون شاهنامه در فضائی حماسی شناور است، ترکیبها و واژه‌های آن نیز ناچار رزمی و حماسی است؛ بطوریکه صدای سم رخش و خروش رزمندگانی چون گیو و بیژن و رهام را درمیدانهای

۱. شماره‌هائی که درکنار کلمات و تعبیرات یا اشعار هست، اگر مشخص نشده باشند، شمارهٔ صفحهٔ شاهنامهٔ بروخیم است.

جنگ و جرنگیدن گرزهای گران را، حتی از واژه‌های شاهنامه نیز می‌توان شنید. برای اثبات این مدعا کافی است تنها نظری به‌چند واژه که ذیلا می‌آوریم بیفکنیم: همگروه، نامدار، شیراوژن، پلنگ‌افکن، پرخاشجو، پرخاشخر، کمند افکن، کاموس‌گیر، شیرافکن، جنگاور، آورد گاه، هم‌آورد، گردنفراز، گردنکشی، سراسر، دژآگاه، گروها۔ گروه؛ یعنی لغاتی که از بارحماسی و رزمی و انسانی فراوانی لبریزند. آری واژه‌های شاهنامه نیز مانند ندای آفرینندهٔ آن مردانه و برانگیزنده و انقلابی و تعهدآمیز است؛ درحالیکه از لغاتی که حافظ و سعدی با همان قالبهای دستوری ساخته‌اند، تنها ترنمی غنائی و عاشقانه به‌گوش‌می‌رسد که القاء کنندهٔ مستی و سکر در مجالس بزم یا شکایت است. در آنجا موسیقی عاشقانهٔ کلماتی مانند عشوه‌گر، نقشباز، عابد فریب، طاووس‌زیب، صورتگر، دلبر، دلکش، دلستان، دلنشان، عشقبازی شنیده می‌شود.

۲— دیگر آنکه چون شاهنامه سرگذشت دلیران ایران پیش از اسلام است؛ بنابراین اقتضای حال ایجاب می‌کند که در آن هر چه بیشتر لغات ایرانی و هرچه کمتر لغات عربی بکار رود، لغاتی مانند: شیرفش، هنیز، دژخیم. به‌نظر نلدکه علت کمی لغات عربی در شاهنامه، حماسی و رزمی بودن آن است، نه‌چیز دیگر.

بنابراین اگر فردوسی از همروزگاران یا پیشینیان خود، یعنی از کسانی مانند رودکی و فرخی و منوچهری لغات عربی کمتری بکار برده است، به‌سبب دشمنی و عناد با این واژه‌ها نبوده و یا به‌این علت نبوده است که وی هواخواه پاک کردن و پالایش زبان فارسی از واژه‌های عربی و بیگانه است، زیرا او هوشمندتر از آن بوده است که اسیر چنین پنداری شود. او تنها برای رعایت اصل مهم بلاغی اقتضای حال چنین کرده است. حال و هوای داستانهای حماسی و رزمی ایران قدیم به‌او حکم می‌کرده است که لغات عربی را کمتر بکار برد، درحالیکه لغات عربی به‌سبب آنکه با شعر غنائی ما از قبیل شعر ستایشی و عاشقانه و شکایتی، سازگارند و با آنها هیچ مغایرتی ندارند، در شعر غنائی همزمانان او بکار رفته‌اند. اقتضای حال به‌اینان حکم می‌کرده است که لغات عربی را هم درکنار واژه‌های فارسی بکار ببرند؛ در صورتی که به‌فردوسی فرمان می‌داده است که کمتر به‌چنین کاری دست بزنند. بنابر این در انتخاب و گزینش لغات در شعر و نثر نمی‌توان حکم کلی صادر کرد؛ زیرا دسته‌ای از واژه‌ها برای نوع خاصی از شعر و نثر مناسبند؛ درحالیکه همانها برای

نوع دیگر تناسبی ندارند.

۳— دیگر از مواردی که فردوسی ذوق را رعایت کرده است پرهیز از ساختن لغات قلنبه است، لغاتی از قبیل ملمع‌نقاب، معنبرطناب، سکاهن‌پوشش، خماهن‌گون که در شعر خاقانی و نظایر او بسیار است. اینگونه کلمات لااقل با فضای شعر استاد طوس سازگار نیست.

٤— وزن — یکی دیگر از عوامل ذوقی و ادبی انتخاب لغت وساختن واژه در شاهنامه مسأله وزن است؛ زیرا بسیاری از کلمات مرکب و بسیط و مشتق در بحر متقارب نمی‌گنجند و ناچار فردوسی لغاتی را که در این بحر جای می‌گیرد بکار برده و یا ساخته است. مثلا به‌جای «لرزان‌لرزان»، «لرزلرزان» و به‌جای «یکان‌یکان»، «یکایک» و «یک به‌یک» و به‌جای «دوش به‌دوش»، «عنان برعنان» را بکارمی‌برد و همین عامل وزن و عوامل بلاغی دیگر سبب می‌گردد که او ترکیباتی مانند لنگان‌لنگان، نرمک‌نرمک، خوشک‌خوشک را که شاعران دیگر بکار برده‌اند بکار نبرد.

اصولا وزن شعر در شاهنامه و در مثنویهای دیگر گاهی واژه‌ها و ساختمانهای ترکیبی خاصی را بر شاعر تحمیل می‌کند. بنابراین وزن شعر در مثنویها یکی از عوامل تعیین کنندهٔ سبک‌شاعر در انتخاب لغات و تعبیرات و تکیه کلامهای‌شاعرانه است. لغات و تعبیراتی که شاعر با آنها انس و الفت و آشنائی بیشتری پیدا می‌کند و آنها را در شعر خویش تکرار می‌نماید و بعضی از نمونه‌های این نوع واژه‌ها و کلمات را پیش از این برشمردیم و اینک نیز چند واژه و اصطلاح و ترکیب دیگر را ذکر می‌کنیم: نیکی‌دهش، پرامید، بآئین، برآئین، بویژه، پس آنگه، هم‌آنگه، هم اکنون، نوبنو، سرانجام، زمان‌تازمان، هرآنکس، رامشگر، نشستنگه، پرستشگه، آذرگشسب، آذربرزین، سرنگون، سرنگونسار، هم‌ایدون، ناتندرست، گرایدون که، یکسره، بیکبار، بیکبارگی، همانا، بربیگنه، بتنها، بناکام، نیزه‌بدست، دلی پر امید، کمر بر میان، کمربسته، نیزه‌گذار، خنجرگذار، شمشیرزن، تیغزن، برگستوان‌ور، منش پست، فرومایه، زبردست، زیردست، همیدون، دستکش، دستبرد، خیره‌خیر، دورویه، بسنده، نستوه، برترمنش، ناخوش‌منش، کینه‌جو، نیزه‌ور، زره‌دار، خسرونژاد، جفاپیشه، آهستگی، شاخ و یال، نابسود، ناشخود، داغ دل، تکاور، زاری کنان، چمان و چران، تاجور، تاجدار، یاد کرد، کار کرد.

***

اینک توضیح بیشتری دربارهٔ شیوهٔ واژه‌سازی و واژه‌گزینی فردوسی و بررسی ساختمانهای ترکیبی فعال و غیرفعالی که در شاهنامه آمده است:

ساختمانهای فعال و زندهٔ شاهنامه

زنده‌ترین ساختمانها وعناصر واژه‌سازی که درشاهنامه‌بکاررفته‌اند همانهائیست که بیشترشان امروز هم زنده و رایجند و همانهائیست که اغلبشان در پهلوی و فارسی میانه نیز زنده بوده‌اند و با آنها واژه ساخته می‌شده است. این ساختمانها عبارتند از:

ساختمانهای ترکیبی فعال در شاهنامه

۱- ساختمانهای فعال برای ساختن صفت و قید مرکب- این صفات وقیدهای مرکب بدینسان ساخته شده‌اند:

الف- از صفت و اسم مانند: زیردست، زبردست، دگرگونه، دگرباره، تیزتک، پرمایه، فرومایه، دوردست، پیشگام، شادکام، چربدست، بداختر، نیک‌اختر، خردک‌منش، بدرگ، شوم‌تن، داغ دل (۱۳٤۱)، نماینده راه (۱٤۱۷)، بدروزگار (۱۲۷۱)، خیره‌سر (۱۲۲۱)، برگشته‌سر (۱۱۶۱)، پیره‌سر (۱۲۲۶، ۱۲۲۸)، پیران‌سر (۱۲۳۲، ۱۲۰۶)، پرخاک‌سر (۱۲۸٤).

به پیش نیاکان من کینه‌خواه   چو دستور فرخ نماینده‌راه

(۱٤۱۷، ج ۵)

همه خستگان از پس یکدگر   رسیدند گریان و پرخاک‌سر

(۱۲۸٤، ج ۵)

ابا پیره سر تن برین رزمگاه   بکشتن دهم پیش ایران سپاه

(۱۲۲۶، ج ۵)

ب- از اسم یا قید یا وابسته‌های دیگر فعل با ریشهٔ فعل، مانند: نیزه‌گذار، خنجرگذار، دیریاز، نیکخواه، بت‌آرای، خسروآرای، گردنفراز، گردنکش، سرکش، سرافراز، نامدار، شیرگیر، جنگاور، رزم‌آور، غمخوار، سردار، دستگیر، رزم‌آزمای،

جنگ آزمای، پرخاشجو، شیراوژن، رزمجو، کینه‌جو، گندآور، عنان‌دار، زودیاب (۱۲۷۱)، تکاور (۱۲۳۹)، بدآمیز (۱۳۷۰).

بخفتند شادان دو شادی گرای　　　جوانمرد هر دم بجستی زجای
(۱٤٦۸، ج٦)

این نوع صفت و اسم مرکب بارورترین و فعال‌ترین نوع آن درگذشته و حالست و به همین سبب فردوسی این قسم ترکیب را بسیار بکار برده است. گاهی بجای ریشهٔ فعل در این موارد اسم فاعل می‌آید، مانند: سرفرازنده بجای سرفراز:

مهان جهان پیش تو بنده‌اند　　　وزان بندگی سرفرازنده‌اند
(۱٤۰۱، ج٥)

ج- از حرف اضافه و اسم، مانند: براز، بآرام، بخم، برپای (شاهنامهٔ کتابخانهٔ پهلوی سابق، ج ۲)، بزه، بافرین، بنفرین (۱۳۸۰)، بآئین، برکاست (۱۲٤۱)، برآرزو، بناز، بی‌لگام و فسار، برفرود (۱۸۰۸):

بزیر دژ اندر یکی راه بود　　　کجا دژ بدان‌جای برپای بود
(شاهنامه کتابخانهٔ پهلوی سابق، ج ۲، ص ۲۰٤)

بدوگفت شاخی گزین راست‌تر　　　سرش برتر و تنش برکاست‌تر
(۱۷۰٦، ج٦)

وز او بر روان محمد درود　　　بیارانش بر هر یکی برفزود
(۱۸۰۸، ج۷)

ممکنست بجای اسم گروه اسمی باشد، مانند: «بی‌لگام و فسار»:

بدو گفت رخشم بدین مرغزار　　　ز من دور شد بی‌لگام و فسار
(شاهنامهٔ کتابخانهٔ پهلوی سابق، ص ۱۸۸، ج ۲)

د- از تکرار یک کلمه خواه با واسطه و خواه بی‌واسطه، مانند: لخت‌لخت، گونه‌گون، گروها گروه (۱۰۵، ۱۲٤)، خیره‌خیر، برخیره‌خیر، لرزلرزان، جفت‌جفت، پاره‌پار (۳۷٤)، ریزه‌ریز (٤۹۳)، یکایک، پوی‌پوی (۱٤۳)، نوبنو، یک‌بیک، سربسر، سراسر، پدربرپدر (۱۳۱)، زمان‌تازمان:

بفرمان آن خسرو نامدار　　　بکردند از آن پس ورا پاره‌پار
(۳۷٤، ج۲)

چو گردان مرا روی بینند تیز زره بر تنانشان شود ریزریز

(۴۹۳، ج ۲)

این قسم ترکیب ممکنست با حذفی در آخر جزء اول یا آخر آن همراه باشد، مانند: لرزلرزان، پاره‌پار، خیره‌خیر:

ه ـ از صفت و وابسته‌های آن، مانند: «دست کرده‌بکش» و «سرافکنده‌پست»:

دلیران همه دست کرده بکش به‌پیش جهانجوی خورشیدفش

(۸۷۴، ج ۴)

بکش کرده دست و سرافکنده‌پست همی رفت تا جایگاه نشست

(۳۲۱، ج ۲)

این نوع صفت و قید در شاهنامه فراوانست و چنین ساختمانی را می‌توان از ویژگیهای سبکی این کتاب دانست. اینک مثالهای دیگر از شاهنامهٔ بروخیم برای این موارد:

کمر بسته رزم و کین (۲۲) از خویشتن گشته سیر (۴۱).

چنانکه دیده می‌شود بعضی ازین مجموعه‌ها از حال ترکیبی خارج می‌شوند و بدل به‌گروه وصفی می‌گردند.

و ـ از وابسته‌های صفت یافعل محذوف ـ این نوع صفت مرکب در شاهنامه بسیار است و از ویژگیهای سبکی آن بشمار می‌رود. البته در مثنوی و گلستان و زبان امروز نیز این ساختمان فراوان بکار رفته است مانند: «سربهوا» و «پا در هوا» به معنی «سر به هوا گرفته» و «پا در هوا مانده» مثال از شاهنامه:

کمر بر میان، بادپائی بزیر، یک با دگر، سراندرهوا؛ به‌معنی کمر بر میان بسته، بادپائی بزیر گرفته، یک با دگر مانده، سر اندر هوا گرفته:

فرود آمد از دژ بکردار شیر کمر بر میان بادپائی بزیر

(شاهنامهٔ کتابخانهٔ پهلوی سابق، ج ۲، ص ۱۹۹)

یکی کاخ بودش سر اندر هوا برآوردهٔ شاه فرمانروا

(۱۳۲۶، ج ۵)

و از این قبیل است نیز:

نیزه بدست، دلی پر ز درد، سری پر ز کینه، سر کینه‌جوی، پر از رنگ‌رخ،

لب پرآواز نرم، دلی پر زکین، جگر پر زخون، ابروان پر ز چین، سری پر زکینه، دلی پرگمان، رخان چون گلستان و گل در کنار:

خروشان همی رفت نیزه بدست — که ای نامداران یزدان‌پرست
(۴۷، ج ۱)

همی رفت منزل به منزل چوباد — سری پر زکینه، دلی پر ز داد
(۵۰، ج ۱)

بخشکی رسیدند سرکینه جوی — به بیت‌المقدس نهادند روی
(۵۲، ج ۱)

سوی خانه رفتند با ناز و شرم — پر از رنگ رخ، لب پر آواز نرم
(۷۲، ج ۱)

بخرگه درآمد دلی پر زکین — جگر پر ز خون ابروان پر ز چین
(۸۸، ج ۱)

بیامد بکردار باد دمان — سری پر ز پاسخ، دلی پر گمان
(۱۰۱، ج ۱)

همی گل چدند از لب رودبار — رخان چون گلستان و گل در کنار
(۱۰۶، ج ۱)

و از این قبیل است: لب پر از آفرین (۱۱، ج ۱)، پر از آفرین لب (۶۹)، زبان پر زگفتار نرم (۱۰۱)، دو رخساره پر خون (۱۶).

ز ـ از دو اسم که به‌هم تشبیه شده باشند، مانند: پیلتن، سیم دندان، ماهرو، پریچهره.

۲ـ ساختمانهای فعال برای ساختن فعلهای مرکب و گروه‌های فعلی شبه مرکب ـ مهمترین افعال مرکب و گروههای فعلی شبه مرکب شاهنامه آنهائیست که با قیدهای پیشوندی، فراز، فرا، فرو، فرود، بر، در، اندر، پیش، باز بوجود آمده است. این نوع عناصر که امروز به‌صورت فسرده در آمده‌اند در زمان فردوسی فعال بوده‌اند؛ بخصوص سه عنصر «بر» و «در» و «اندر» که با اکثر فعلها برای تأکید یا برای افادهٔ معنی دیگر ترکیب می‌شده‌اند. اینک مثال:

بر:

برنهادن ۶۲، ۷۰، ۸۹، ۹۷، ۱۰۵، ۱۲۲۳، ۱۲۸۶، ۱۳۱۸؛ برآوردن ۴، ۲۲، ۳۱، ۷۵، ۸۱، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۲۴۸، برآراستن ۷۴، ۹۷،

۱۶۱؛ بربستن ۹۸؛ برساختن ۲۱، ۵۷، ۱۰۰؛ برخروشیدن ۲۱، ۱۰۲ و ۱۳۷۱؛ برشمردن ۱۰۴؛ بردمیدن ۱۰۹؛ برنوشتن ۱۰۹؛ برافروختن ۱۱۲، ۱۴۳؛ برگماشتن ۱۱۴؛ برافراختن ۲۹، ۱۱۷، ۱۳۶؛ برگرائیدن ۱۱۹؛ برگشادن ۷۷، ۱۳۶؛ بربیختن ۱۴۵؛ برزدن ۱۰۵؛ برآمیختن ۶۴، ۱۶۳؛ برگشتن ۶۵؛ بردوختن ۷۲؛ برانگیختن ۷۵؛ برگرفتن ۷۶، ۹۶؛ برآشفتن ۲۱، ۷۷، ۷۹؛ برکشیدن ۲۹، ۴۰، ۵۵، ۷۸، ۱۲۶، ۱۶۵؛ برآمدن ۱۴، ۷۸، ۹۴؛ برافگندن ۷۹، ۸۰، ۱۱۰، ۱۳۹؛ برفزودن ۱۸، ۸۸، ۱۳۹؛ برافشاندن ۹۲؛ برافراشتن ۲۵، ۵۱؛ برداشتن ۲۵، ۲۷؛ برآسودن ۲۵؛ برگاشتن ۲۷؛ برزدن ۳۷؛ برگفتن ۲۸؛ برخاستن ۲۹؛ برفرازیدن ۵۳؛ برآمدن ۳۲، ۹۲، ۹۳، ۹۴؛ ۹۶، ۱۰۹؛ برجستن ۴۷، برزدن ۷۳؛ بررستن ۹۴؛ برشدن ۱، ۳۴، ۴۳، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹؛ برنشستن ۲۰، ۵۶، ۸۴.

سر:

سرآمدن (۲۲).

اندر:

اندرآمدن ۲۷؛ اندرکشیدن ۵۱، ۶۵، ۷۸؛ اندرخوردن ۶۸، ۷۱؛ اندرآمیختن ۸۰؛ اندرافراختن ۸۱، اندرآوردن ۸۱، ۱۶۸، ۱۲۱۴؛ اندرخمیدن ۱۰۹؛ اندرگرفتن ۱۴۸؛ اندر افکندن ۱۶۷؛ ۱۷۷؛ اندرآمدن ۸۷، ۹۸، ۱۳۲، ۱۴۳، ۱۷۸.

در:

در نشستن ۶۷؛ درکشیدن ۷۲۶؛ در رسیدن ۱۱۷؛ در انداختن ۱۲۰۹؛ درآمدن ۱۶۵.

باز:

بازراندن ۸۴؛ بازداشتن ۸، ۴۰، ۱۰۷؛ بازگشتن ۸۴، ۳۶؛ بازبستن ۶۱؛ بازآوردن ۱۴۰؛ همچنین است در صفحه‌های ۸۰، ۹۹، ۱۱۰، ۱۰۹.

فراز:

فرازبردن ۲۸؛ فرازآوریدن ۶۳، ۱۱۰۱، ۱۱۵۶، ۱۳۷۹، ۱۴۹۸؛ فرازآوردن ۸۱، ۹۰؛ فرازآمدن ۴۲، ۵۶، ۱۲۰، ۱۳۵، ۱۴۵، ۱۶۸؛ فرازرسیدن ۸۰؛ فرازشدن ۴۰.

فرود:

فرودآوریدن ۱۲۰۶، ۱۲۴۲؛ فرودآمدن ۱۰۴، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۹؛ فرودآوردن ۵۰۳.

فرو:

فروخفتن ۱۲۵۸؛ فروبردن ۸۱، ۹۹، ۱۳۹؛ فروهشتن ۴۸، ۵۰؛فروریختن ۴۸، ۵۸، ۶۴؛ فروگاشتن ۵۱.

پیش:

پیش‌خواندن ۶۹، ۸۴؛ پیش‌دیدن ۶۹؛ پیش‌فرستادن ۷۲.

پی:

پی‌افکندن ۴۸.

برون و بیرون:

برون‌آوریدن ۲۵، ۳۵، ۵۳، ۶۰، ۷۲؛ بیرون‌زدن ۱۰۶؛ برون‌آوردن ۳۴، برون‌آختن ۳۵؛ برون‌آمدن ۵۶، ۵۷، ۶۹؛ بیرون‌شدن ۷؛ برون‌شدن ۴۷؛ برون رفتن ۶۰.

دور:

دورداشتن ۴.

قیدهای یادشده در قدیم بیشتر گروه فعلی می‌ساخته‌اند و نگارندهٔ دلیل این کار را در مقالهٔ «کلمهٔ مرکب و معیار تشخیص آن در زبان فارسی»[1] نوشته است.

فعلها و گروههای فعلی یادشده درشاهنامه گاهی با کلمات دیگری همراهند که مجموعاً با آنها فعل مرکب یا شبه مرکب می‌سازند از آن جمله‌اند: گرد به‌ابر اندر آوردن:

همی جست بر دشت جای نبرد زهامون به‌ابر اندرآورد گرد

(۶ج، ۱۴۸۳)

از این قبیل است: سربرزدن ۷۳؛ جوش‌برآوردن ۷۵؛ سربرآوردن ۳۱؛ سربرکشیدن ۴۰؛ گردبرآوردن ۱۰۵، ۱۱۶؛ بسربرنهادن ۶۲؛ فروبازبستن[2] ۶۱؛ صف‌برکشیدن ۱۲۶؛ برآراستن کار ۷۴؛ برآراستن جنگ ۱۶۱.

گاهی این قیود بعد از فعل می‌آیند خواه با فاصله و خواه بی‌فاصله و این امر

۱. مجموعهٔ مقالات دومین کنگرهٔ ایرانی (چاپ دانشگاه مشهد)، ۱۳۵۰.
۲. فروبست دستش بدان کوزه باز (۶۰).

درمورد باز و فرود و فراز بسیار است. اما درمورد سر، در، بر و اندر دیده نشده است.
مثال برای باز:

منم کمترین بنده یزدان‌پرست — از آن پس که آوردمت باز دست
(ج ۱، ۱۴۰)

دهانشان چو شیر از تبش ماند باز — به‌آب و به‌آسایش آمد نیاز
(ج ۵، ۱۱۸۱)

افعال شبه‌مرکب در شاهنامه فراوانند. ازین قبیلند:

یکی گشتن، کارزار کردن، روی‌آوردن، بن افکندن، کشتی بستن که گاهی جزء غیر فعلی به‌ضرورت شعر پس از جزء فعلی می‌آید:

برین رای گشتند هر دو یکی — نگردید یک تن زراه اندکی
(ج ۵، ۱۳۸۶)

به‌کوه کنابد کنی کارزار — و یا سوی ریبد برآرای کار
(ج ۵، ۱۱۸۰)

زچین سوی کیخسرو آورد روی — پر از درد با لشکر جنگجوی
(ج ۵، ۱۳۴۹)

نیا چون شنید از نبیره سخن — یکی پند پیرانه افکند بن
(ج ۵، ۱۳۸۵)

ساختمانهای اشتقاقی فعال در شاهنامه

پیشوندها و پسوندهای فعال و زنده در شاهنامه:

پیشوند و پسوند بر دو قسم است: ۱ — اشتقاقی ۲ — صرفی. اشتقاقی آنست که برای ساختن لغت تازه بکار می‌رود، مانند کده، ستان، گر و صرفی آنست که برای نشان‌دادن و یژگیهای دستوری استعمال می‌شود، مانند «ی» نکره، «تر» تفضیلی و «می» فعل. کلماتی که با پسوند و پیشوند اشتقاقی ساخته می‌شوند آنها را مشتق می‌گویند و اینگونه کلمات یا اسمند یا فعل یا صفت یا قید و یا کلماتی دیگر.

ساختمانهای اشتقاقی فعال اسم‌ساز در شاهنامه — اسمهای مشتق یعنی اسمهائی

که با پسوند یا پیشوند اشتقاقی بوجود می‌آیند.

مهمترین پسوندهای فعال اسم‌ساز شاهنامه در درجهٔ اول «ی» مصدری است و پس از آن «کده»، «ستان» و «گاه» است. بقیهٔ پسوندهای اسم‌ساز مانند؛ش، سار، ان در شاهنامه بصورت نیمه‌فعالند.

«ی» مصدری - این پسوند صفت یا جانشین صفت را بدل به‌اسم معنی می‌کند، به‌این سبب می‌توان آنرا «ی» اسم‌ساز نیز نامید برخلاف «ی» نسبت که هر اسم عامی را بدل به‌صفت می‌نماید و می‌توان «ی» صفت‌سازش نامید. برخی از اسمهائی که در شاهنامه با «ی» مصدری ساخته شده‌اند عبارتند از: ماندگی (۱۴۳۹)، آهستگی (۱۴۰۷)، پادشاهی (۱۲۳۴، ۱۲۶۶)، خرمی (۱۳۸۴)، کمی (۱۲۶۸، ۱۳۰۴)، بیشی (۱۲۶۸). شایستگی:

زمین گرم و نرم است و روشن هوا	بر این ماندگی نیست رفتن روا

(۱۴۳۹، ج ۶)

به‌بالا و دیدار و آهستگی	به‌رای و به‌شرم و به‌شایستگی

(۱۴۰۷، ج ۶)

«ش» - ش مصدری امروز پسوندی نیمه‌فسرده است، زیرا نمی‌توان آن را به‌آخر هر ریشهٔ فعلی چسباند. مثلا نمی‌توان: خوانش یا خندش یا گریش گفت. در زمان فردوسی هم‌چنین بوده است؛ با این تفاوت که این پسوند در آن عصر فعالیت بیشتری داشته است و کلماتی مانند تبش (بمعنی حرارت)، آویزش وپناهش هم درشاهنامه دیده می‌شود:

دهانشان چو شیر از تبش مانده باز	به‌آب و به‌آسایش آمد نیاز

(۱۱۸۱، ج ۵)

سر نامه کرد آفرین بزرگ	به‌یزدان پناهش زدیو سترگ

(۱۱۹۷، ج ۵)

سخن‌گفتن اکنون نیاید بکار	گه جنگ و آویزش کارزار

(۱۴۸۳، ج ۵)

«گاه» - با این پسوند در شاهنامه کلمات بسیاری ساخته شده است از قبیل: سالارگاه (۱۱۰۷)، بازارگاه (۱۴۲۶)، سایه‌گاه (۱۲۰۷)، کینه‌گاه(۱۱۹۷).

این پسوند در قدیم فعال بوده است و امروز هم تا حدی چنین است (آرایشگاه، دانشگاه، درمانگاه).

بسیاری از پسوندهای اسم‌ساز و قیدساز در شاهنامه فعالتر از امروز بوده‌اند. از آن جمله است:

سار: بیشه‌سار (۱۱۰۹)، بادسار (۱۱۷۹،۱۲۶۷).

«ان» زمانی و نسبت: سپیده‌دمان (۱۱۸۸،۱۱۶۳)، خاوران (۱۴۰۰).

الف اطلاق نیز در شاهنامه فعال بوده است: پیرامنا (۱۳۴۰)، قیصرا (۱۴۹۷)، بیژنا، اهریمنا. اما البته این الف اختصاصی به‌اسم نداشته است:

پـــریـــزاده‌ای یـــا سیاوخشیا — که دل را به‌مهرت همی بخشیا

«ار» نیز در شاهنامه مانند امروز پسوندی نیمه فعال بوده است اما بر روی هم از امروز فعالیت بیشتری داشته است.

صفات و قیود مشتقـ مراد از صفات و قیود مشتق آنهائی است که با پسوند و پیشوند اشتقاقی ساخته می‌شوند بنابراین آنها را می‌توان به‌صفات و قیود پیشوندی و پسوندی تقسیم کرد. پیشوندها و پسوندهای صفت‌ساز شاهنامه نیز تقریباً وضعی مثل امروز دارند با این تفاوت که فعالتر از زمان ما هستند.

صفات پسوندیـ گفتیم پسوندهای صفت‌ساز شاهنامه نیز تقریباً وضعی مثل امروز دارند نهایت آنکه فعالترند. پسوندهای صفت‌ساز فعال شاهنامه مانند امروز عبارتند از «ی» نسبت یا «ی» صفت‌ساز، «نده»، «ان» حالی، «ه» مفعولی، «ه» نسبت، ور، وار، گر، ناک، گین، آگین، گار و انه.

«ی» نسبتـ این پسوند در زمان فردوسی مثل امروز فعالترین پسوند صفت‌ساز بوده است و در شاهنامه این کلمات بااین پسوند ساخته شده‌اند: زینهاری، کارزاری (۱۳۳۲)، سرسری، جنگی، درنگی، نهانی، پهلوی، غمی، بایستنی، پوشیدنی، گستردنی و صدها مانند آن.

نده و انـ که صفت آینده (اسم فاعل) می‌سازند اینها درشاهنامه فعالتر از امروز بوده است زیرا فعلهای بیشتری در آن زمان وجود داشته است و در نتیجه ما به‌این اسمهای فاعل در آن کتاب برمی‌خوریم: نازنده (۱۳۹۹)، داننده (۱۳۶۱)، کوشنده (۱۴۲۵)، چمنده، دمان، دنان، درفشان و غیره.

«ه» صفت گذشته (اسم مفعول) ساز نیز مانند امروز فعال و قیاسی بوده است

و درشاهنامه به کلماتی مانند بایسته (۱۳۷۷) و نظایر آن برمی‌خوریم.

ور- این پسوند در شاهنامه فعالتر از امروز بوده است. کلماتی که در شاهنامهٔ فردوسی با این پسوند آمده است، عبارتند از: برگستوان‌ور (۱۱۰۷، ۱۳۱۰)، تاجور (۱۳۰۵)، هوشور (۱۱٤٤) و غیره.

«گر» و «وار» و «انه» نیز در شاهنامه بسیار فعالست. وجود واژه‌هائی مانند: چاره‌گر، پیروزگر، و دهها مانند آن دلیل براین امر است.

صفات و قیود پیشوندی- فعالترین پیشوند قیدساز و صفت‌ساز در شاهنامه مانند امروز «نا» و «هم» است و با این پیشوندها این واژه‌ها ساخته شده‌اند: همداستان، همگروه، هماورد (۱۲۷)، ناشکیب (۱۱۷۹)، ناسپاس (۱٤۰٥)، ناساز (۱۳۱٤)، ناوریده (۱۲۰٤)، نابسوده (۱٤٦۸).

چنانکه دیده می‌شود «نا» در مثالهای فوق گاهی بر سر ریشهٔ فعل آمده است (ناشکیب، ناساز) ولی گاهی نیز همراه اسم (ناسپاس) و صفت (ناوریده، نابسود، نا...) دیده شده است.

در شاهنامه و آثار دیگر قدیم «نه» نیز صفت می‌ساخته است مانند: نستوه (۱۵۳۱).

ساختمانهای فعال ترکیبی و اشتقاقی شاهنامه که در پهلوی هم زنده و فعال بوده‌اند

از مطالبی که گفته شد چنین برمی‌آید که فردوسی واژه‌هائی را که با عناصر و ساختمانهای دستوری زنده و معنی‌دار ساخته شده است، بکار برده است و از استعمال لغات منسوخ و ساختمانهای ترکیبی کهنه پرهیز داشته است. او در واژه‌سازی و واژه‌گزینی به‌اقتضای رعایت فصاحت از ساختمانهای دستوری رایج و فعال بهره جسته است؛ یعنی ازساختمانهائی که ازقدیمترین زمانها تاکنون یعنی حتی از دورهٔ پهلوی و فارسی میانه هم زنده بوده‌اند و امروز هم رایجند. معهذا بندرت کلمات مرکب و مشتق در شاهنامه دیده می‌شوند که نه در زمان شاعر فعال بوده‌اند و نه امروز.

پسوندها و پیشوندهائی که هم در زمان فردوسی و هم در زبان پهلوی (منتهی با مختصر تغییری) زنده بوده‌اند، عبارتند از:

ین: شیرین و سنگین.

گین و گن و آگن (در پهلوی قدیم کین) مانند: شرمگین (پهلوی‌شرمکین).

ناک: خشمناک و ترسناک.

بان: (در پهلوی قدیم پان: ستورپان ـ مرزپان) باغبان.

ستان: که در پهلوی و فارسی دری یکسانست (گرجستان).

وار: که در پهلوی و فارسی دری به‌همین صورت بوده است: خوتایوار (خدایوار)، سچاکوار (سزاوار) و اومیدوار.

ور: که در پهلوی و فارسی دری به‌همین شکل است (جانور، کین‌ور، دستور در پهلوی) و در شاهنامه تاجور و غیره.

ـش‌مصدری: که در پهلوی بصورت «ـ شن» است، مانند دانشن و روشن و کنشن.

کار: که در پهلوی و فارسی به‌یک صورت بوده است مانند: گناهکار (پهلوی و ناسکار).

گر: که در پهلوی قدیم به‌صورت «کر» بوده است، مانند: پیروزگر درشاهنامه و پیروزکر در پهلوی قدیم.

«ه»: غیر ملفوظ نسبت (فتحه یا کسره آخر) امروز و همچنین «ه»های مفعولی و غیره در پهلوی بصورت ـ ک بوده است، مانند پانزده ساله (در پهلوی قدیم پانزده سالک)، هزاره (در پهلوی قدیم هزارک)، سی‌شبه (در پهلوی قدیم سی‌شبک).

«ی»مصدری: (در پهلوی بصورت یه) مانند: تاریکی، بدی، مهتری که در پهلوی قدیم بوده‌اند: تاریکیه، وتیه، مستریه:

«ی»نسبت: (در پهلوی بصورت یک بوده است) مانند: نامی، افزونی، رازی که در پهلوی بوده‌اند: نامیک و افزونیک و رازیک.

زار: (در پهلوی بصورت چار) مانند: کارزار(در پهلوی کار چار).

چه: (در پهلوی بصورت چک) مانند: خوکچه (در پهلوی خوکچک).

انه: (در پهلوی انک) مانند: مردانه (در پهلوی مردانک).

مند: که در پهلوی و بعضی از متون فارسی بصورت ومند بوده است، مانند: دانشمند و دانشومند و تنومند در فارسی دری قدیم و «رایومند» در پهلوی.

«ا» ی‌صفت مشبهه‌ساز در پهلوی بصورت اك بوده است، مانند: دانا و بینا

(در پهلوی داناك و ویناك).

«ان» حالی و فاعلی، مانند: دوان، دمان، دنـان، خندان و وزان که در پهلوی و فارسی یکسانست.

اما ساختمانهای ترکیبی و پسوندها و پیشوندهائی هستند که در پهلوی فعال یا نیمه فعالند، ولی در شاهنامه بصورت فسرده (Figé) و مرده در آمده‌اند و در زبان فارسی دری قابلیت لغت‌سازی ندارند و فردوسی هم با این عناصر واژه نساخته است و اگر هم آنها را بکار برده است بصورت کلمات معنی‌داریست که از قدیم باقی مانده‌اند و در حقیقت اینگونه واژه‌ها در زمان فردوسی بصورت بسیط در آمده‌اند. حالا کسانی که کاسهٔ از آش گرمترند و از فردوسی به‌رموز واژه‌سازی واقفترند، امروز می‌خواهند این عناصر را زنده کنند و با آنها لغت بسازند. یعنی می‌خواهند به کاری دست زنند که فردوسی بواسطهٔ هوشمندی و نبوغ خود قریب هزارسال پیش از آن پرهیز کرده است. باری این عناصر عبارتند از:

«یزك» و **«یژك»** و **«یزه»** (در پهلوی بـه‌صورت یچک است) که صورت دیگریست از چه تصغیر، مانند: کنیزك (در پهلوی قدیم کنیچک).

«ا»ی مصدری (در پهلـوی قـدیـم اذ) مـانند پهنا (در پهلوی پهناذ بـوده است).

«یها» پسوندیست قیدساز در پهلوی (بمعنی «انه» امـروز) این عنصر در فارسی دری منسوخ شده است، مانند: دادیها (مطابق قانون و عادلانه)، داناکیها (یعنی از روی دانائی، دانایانه). این پسوند بصورت «ها» در تنها (در پهلوی تنیها بمعنی یک تنه) باقی مانده است.

«بد و پد» به‌معنی صاحب (در پهلوی قدیم پت) مانند سپهبد و هیربد.

«رون» در بیرون و درون.

«پاد» و **«پد»** به‌معنی ضد، مانند: پادافراه، پادافره، پدافند.

«دش» و **«دژ»** به‌معنی ضد، مانند: دشمن، دشنام، دژآگـاه (یعنی بی‌خبر)، دژخیم (یعنی بدعادت). بعضی از این واژه‌ها چنانکه دیده می‌شود در فارسی تغییر معنی نیز داده‌اند.

«ان» نسبت که امروز منسوخ شده است. اما درشاهنامه رواج بیشتری داشته است، مانند: اردشیر بابکان، سپاهان.

«ا» و «آ» به‌معنی نا و ضد، در کلماتی مانند آوردن (ضد بردن) و انوشه:

بدو گفت شاها انوشه بدی — همیشه ز تو دور دست بدی

این پیشوند در پهلوی فعال بوده است و با آن لغاتی ساخته می‌شده است از قبیل اکار (بی کار)، ادان (نادان)، امرگ (بی‌مرگ)، اسر (بی‌آغاز) و دهها مانند آن.

ار مصدری (در پهلوی آنرا «تار» نوشته‌اند ولی در آن زبان هم قاعدهٔ «ار» است) مانند: گرفتار، گفتار، دادار (در پهلوی قدیم داتار).

باری فردوسی با تمام نبوغ و زباندانی و سخنوری خود با اینگونه عناصرلغت نساخته است ولی امروز کسانی که در «فارسی‌دانی» و «سخن‌شناسی» لابد از فردوسی برترند به‌فکر نبش قبر ادبی افتاده‌اند و می‌خواهند با این مواد واژه بسازند. البته شاید گاهی از روی ضرورت ساختن لغات علمی و فنی خاصی که در زبان عادی و روزمره کاربرد زیادی ندارند با اینها اشکالی نداشته باشد، اما ساختن واژه‌های علومی که زود بین مردم رواج می‌یابند با این عناصر خطائیست بزرگ زیرا موجب دشواری و نامفهومی زبان می‌شود.

***

ساختمانهای ترکیبئی که در زبان‌پهلوی و درشاهنامه هردورایجندعبارتنداز:

ترکیب صفت و اسم: مانند نیکبخت. در پهلوی بشتک‌بخت یعنی بشده‌بخت و بخت‌برگشته و کسی که بخت از اوگریخته است در عبارت «اردوان‌بشتک‌بخت» و از این قبیل است وت‌خیم (بدخیم)، ویه‌دین (بهدین).

تکرار یك کلمه مانند: «اوینک‌اوینک» در پهلوی یعنی گوناگون. دیدیم این ساختمان در فارسی دری فعال است.

از اضافه مقلوب مانند: گلاب در فارسی و«ستورگاس» (ستورگاه) یعنی جای ستوران و کارنامک یعنی نامهٔ زندگی یعنی کتاب زندگی.

ازحروف اضافه و اسم مانندایی‌بیم (بی‌ترس)، اپیگمان (بیگمان) و اپاک‌پوهر (صاحب فرزند) در پهلوی و بیخرد وبا هوش درفارسی. درشاهنامه هم «با» و «بی» داریم وهم «ابا» و «ابی» وبیگمان نیز در آن کتاب به‌سیاق پهلوی فراوانست.

چو هشیار گردد پدر بیگمان — سواران فرستد پس من دمان

وهمچنین بسیاری‌دیگر ازساختمانهای ترکیبی‌رایج درشاهنامه وآثار دیگرفارسی دری گذشته و حال در پهلوی زنده بوده‌اند بنابر این فردوسی با عناصری واژه ساخته

است که در زمان او وحتی پیش از اونیز زنده و رایج بوده‌اند؛ زیرا این کار راموجب شیوائی و رسائی و فصاحت شعر خود می‌دانسته است و معلوم نیست آنانکه باعناصر مرده واژه می‌سازند چرا این نکته را مراعات نمی‌نمایند و چرا با رواج لغات بی‌معنی به‌فردوسی و مردم زمان خود دهن کجی می‌کنند و درعین حال نوشتهٔ خود را از لطافت و زیبائی عاری می‌سازند.

ساختمانهای فسرده و نیمه‌فعال ترکیبی و اشتقاقی در شاهنامه

باآنکه واژه‌هائی که درشاهنامه بکار رفته‌اند اکثر باعناصر زنده‌وساختمانهای دستوری فعال ساخته شده‌اند، بندرت ساختمانهای نامتداول و غیر رایج نیز در بین کلمات مرکب و مشتق این کتاب دیده می‌شود از آن جمله است: نیکی دهش، نیکی‌کنش و فراوان خورش به‌جای نیکی‌ده، نیکی‌کن، فراوان‌خور یا به‌جای نیکی‌دهنده، نیکی‌کننده وفراوان‌خورنده:

به نیروی یزدان نیکی‌دهش از این کوه آتش نیابم تبش
(۵۵۲، ج۳)

بپرسیدش از راد و خردك منش ز نیکی‌کنش مردم و بدکنش
(۲۰۳۲، ج۸)

نباشد فراوان‌خورش تندرست بزرگ‌آن که او تندرستی بجست
(۱۸۳۳، ج۷)

بجای نیکی‌دهش و نیکی‌کنش اگر نیک‌دهش یا نیک‌کنش هم بود از ساختمانهای رایج و فعال ترکیبی بشمار می‌رفت؛ زیرا از ترکیب صفت و اسم‌صفت مرکب بوجود می‌آید (مانند بدکنش وتنگدل). خاقانی‌هم دریاجوشش راکه طبق این ساختمانست استعمال کرده:

شده است از آه دریاجوشش من تیمم‌گاه عیسی قعر دریا

همچنین قبلا دیدیم که این ساختمان در پهلوی وجود داشته است. ترکیب **خردك‌منش** نیزکه متداول نیست، در شاهنامه آمده است. این ساختمان اگر چه خلاف قاعده نیست (زیرا از صفت و اسم ساخته شده است) ولی چون در اینگونه ترکیبات آمدن صفت مصغر بجای صفت عادی امری غیر عادیست، می‌توان این نوع ترکیب را هم از نوادر شمرد؛ همچنین است «همدیگران» بجای همدیگر که

ترکیبی رایج نیست:

همه یکسره تیغ کین آختند　　ز همدیگران اندر انداختند

(۳۶۹، ج۲)

همچنین «بدهاگمانی» بجای بدگمانی و «زیج ها بر کنار» بجای «زیج بر کنار»، که در دو بیت زیر بکار رفته است، از ترکیبهای نادر است:

چو رستم به گفتار او بنگرید　　ز بدهاگمانیش کوتاه دید

(شاهنامه کتابخانه پهلوی سابق، چاپ دوم، ص۱۸۸)

مهانی که با زال و سام سوار　　برفتند با زیجها بر کنار

(۱٤۲۹، ج٥)

ترکیب قید پیشوندی «بر» با ریشهٔ امری فعل نیز، که چندان متداول نیست، در کلمهٔ «برگزین» (بمعنی برگزیده) در شاهنامه و گشتاسبنامهٔ دقیقی و دیوان خاقانی آمده است و این می‌رساند که «گزین» بمعنی وصفی و گزیده نیز می‌آمده است.

بدست وی اندر فراوان سپاه　　تبه گردد از برگزینان شاه

(۱٥۱۹، ج٦)

گرچه ز بعد همه آمده‌ای در جهان　　از همه‌ای برگزین، برهمه کن افتخار

(خاقانی ص ۱۸۰، تصحیح دکتر سجادی، چاپ زوار ۱۳۳۹)

ترکیب خسرونژاد و پیغونژاد و امثال آن که در شاهنامه و گشتاسبنامه فراوانست نظایر زیادی ندارد؛ زیرا از دو اسم ساخته شده است که نه بصورت اضافهٔ مقلوب است (مانند گلاب) و نه بصورت مشبه و مشبه به است (مانند پیلتن) بلکه به معنی «از نژاد خسرو» یا «نژاد از خسرو داشته» است.

دبیرش مر آن نامه را برگشاد　　بخواندش بر آن شاه پیغونژاد

(۱٥۱۰، ج٦)

«نژاد» و «تبار» و «نسب» در این موارد در کلمه شبه پسوندند.

ترکیب «بر» حرف اضافه با اسم مرکب عطفی نیز کم استعمال است، ولی در این بیت شاهنامه بصورت «برداد و راه» به‌معنی «روبراه» و «سرراست» به‌چشم میخورد:

تو دانی که او نیست برداد و راه　　بسی ریخت خون سر بیگناه

(ص ۱۳۸۱، ج٥)

ترکیب قید با صفت مشبهه نیز که غیر معمول است در شاهنامه بصورت «چرب گویا» بجای «چرب گو» آمده است:

زبان چرب گویا و دل پردروغ   بر مرد دانا نگیرد فروغ

(ج ۵، ۱۳۳۴)

«گوان زادگان» بجای «گوزادگان» نیز از ترکیبهای غیر معمولی است که در شاهنامه آمده است. در این کلمه دو جزء ترکیب علامت جمع گرفته‌اند و این ترکیب شاید به‌قرینهٔ کلمات پهلوی (کلماتی نظیر «دیوان‌داد») ساخته شده باشد:

از آنجا سوی قلب توران سپاه   گوان زادگان برگرفتند راه

(ج ۵، ۱۲۱۹)

نظیر این ترکیب در بیهقی هم در کلمهٔ امیران فرزندان به‌معنی امیر فرزندان آمده است: تا از امیران فرزندان چند تن تطهیر کنند. (تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر فیاض و دکتر غنی، ص ۳۶).

و اولیاء و حشم و امیران فرزندان با سلطان بودند. (همان کتاب، ص ۵۲۴).

چند تن را از امیران فرزندان ختنه کردند. (همان کتاب، ص ۵۰۰).

ترکیباتی مانند **ویسه‌کرد** یا **سیاووش‌کرد** به‌معنی ویسه کرده و سیاووش ساخته («کرد» در اینجا اسم مفعول کوتاه است از کردن بمعنی ساختن) به‌قیاس پهلوی در شاهنامه فراوانست. این نوع ترکیب امروز منسوخ شده است، ولی در زمان فردوسی کم‌وبیش رایج بوده است و نظایر آن عبارت بوده‌اند از: یادکرد، کارکرد و غیره. (که البته «کرد» اینجا به‌معنی ساخته نیست ولی از لحاظ اینکه هر دو نوع ترکیب از اسم و اسم مفعول کوتاه ساخته شده است، یکسانند).

چو شنگان و چون ترمذ و ویسه کرد   بخارا و شهری که هستش بگرد

(ج ۵، ۱۱۹۹)

گاهی در شاهنامه کلماتی دیده می‌شوند که با عناصر مرده ساخته شده‌اند؛ با عناصری که در فارسی میانه و پهلوی زنده بوده‌اند، ولی در عهد فردوسی از فعالیت افتاده‌اند. عناصری مانند پیشوندهای «هام»، «دژ»، «دش»، «پد»، «ان»، «پات»، «پاد» در کلماتی مانند: هامراه، دژخیم، دژآگاه، دشمن، پادافره و پادافراه، پگاه، پدرام، پتیاره، نستوه، نسپاس، انوشه و پسوندهائی مانند پد و بد، ومند، فش، گن، زه، ژه، ایزك و بعضی از اقسام «ه» غیر ملفوظ در کلماتی مانند: شیرفش، جوانه

(به‌معنی جوان)، غمخواره، دلسوزه، همنژاده، سپهبد، کنیزك، نیزه، نایژه و مژه (موی‌ژه) و همچنین با عناصری دیگر مانند ابی و ابا مثل:

سگ و گرگ همسایه و هامراه — بدزدی شب‌وروز پویان به راه
(۲۲۶۰، ج ۷)

سپاهی که آن را کرانه نبود — بدان بد که اختر جوانه نبود
(۱۰٤، ج ۱)

بدین بخششت کرد باید پسند — مکن جانت نسپاس و دل را نژند
(۱۳۳، ج ۱)

بیازید هوشنگ چون شیر چنگ — جهان کرد بر دیو نستوه تنگ
(۱۷، ج ۱)

برای دیدن مثالهای دیگر به‌شاهنامه و دستور در صفحه‌های ۷۷، ۱۲۹، ۱۳٦، ۱۳۸، ۱٦۳، ۳٤۸، ۳۷۰، ۳۷۹، ۳۸۰ نگاه کنید.

کلماتی مانند **«سرکوهسر»** و **«سربادسار»** نیز عادی نیستند زیرا «سار» به معنی «سر» است و بودن دو «سر» در یک کلمه مناسب نیست. «سرنگونسار» نیز چنین است ولی در شاهنامه رایج است. «ناتندرست» به‌معنی نادرست از لحاظ دستوری غلط نیست اما از نظر معنائی صحیح بنظر نمی‌رسد اما چون در زمان فردوسی رواج داشته است درشاهنامه نیز بکار رفته است:

چنین گفت یک روز کز مرد سست — نیاید مگر کار ناتندرست
(۲۸۳۱، ج ۹)

نگه کردم این نظم سست آمدم — بسی بیت ناتندرست آمدم
(۱۰۰٤، ج ٦)

برای دیدن مثالهای دیگر به‌شاهنامه و دستور، ص ۹٤ نگاه کنید.

کلمهٔ «پیشباز» که امروز هم رایجست و درشاهنامه نیز آمده است ساختمان دستورئی غیر معمولی دارد:

همه سیستان پیش‌باز آمدند — به رنج و به درد و گداز آمدند
(۵۱٤، ج ٤)

«هزمان» نیز ساختمان خاصی دارد که از حذف «ر» «هرزمان» حاصل شده است. این واژه درشاهنامه و گرشاسبنامه فراوانست.

گاهی در شاهنامه برای یک معنی چند کلمهٔ مرکب آمده است که اجزاء آن یکسانند از آن جمله است: «پیش‌دست» و «پیش‌دستی» و «دست‌پیش» که همه به معنی «پیشدستی» هستند:

که گر مغز بودیت با خال خویش نکردی چنین جنگ را دست‌پیش
(۱۳۰۳، ج ٥)

ور ایدون که پیران کند دست پیش نخواهد سپه یاور از شاه خویش
(۱۱۸۹، ج ٥)

نه لشکرپسند و نه یزدان‌پرست که تو جنگ او را کنی پیش‌دست
(۱۲۹۳، ج ٥)

کنون کینه را کوس بر پیل بست همی جنگ ما را کند پیش‌دست
(۱۱٥٥، ج ٥)

که گر ما بر این کار سستی کنیم بر این جنگ نه پیش‌دستی کنیم
(۱۲۲٦، ج ٥)

مگر مانده گردند و سستی کنند بجنگ اندرون پیش‌دستی کنند
(۱۱٦۳، ج ٥)

از ترکیبات غیر معمول شاهنامه، آوردن «به» زینت و تأکید بر سر اسم مفعولهای کوتاه یا بلند است در ترکیبهائی مانند: بسوده، نابسود و نابسوده. مثال:

که ای شاه نیک‌اختر نیک‌بخت بسوده بسی یاره و تاج و تخت
(۱٤۱۲، ج ٥)

بسوده در بیت فوق بصورت فعل ماضی نقلی است و معنی آن «بسوده‌ای» است.

بیامد ابر تخت شاهی نشست یکی جامهٔ نابسوده بدست
(۱٤۱۳، ج ٥)

کتایون بدو گفت امشب چه بود که هزمان بترسی چنین نابسود
(۱٤٦۸، ج ٥)

از ترکیبات غریب شاهنامه و گرشاسبنامه یکی کلمه «آهنینه» است که به قرینهٔ زرینه و سیمینه و امثال آن ساخته شده است و نشان می‌دهد که پسوند «ینه» در آن زمان فعال بوده است.

بدی ماه ار ایدونکه خواهد خدای بپوشم بزرگ آهنینه قبای
(۱۰۰۶، ج۶)

کلمهٔ «بنیز»، که امروز منسوخ شده است، در شاهنامه و درکتابهای قرن پنجم و چهارم بندرت بکار رفته است. اینک دو مثال از شاهنامه و دستور دکتر محمود شفیعی ص ۲۵۹، ۲۶۰:

اسیران و از خواسته چند چیز فرستاد نزدیک خسرو بنیز
(۱۲۰۶، ج۵)

ندارد بزرگی کسی را بچیز به خواری به ناچیز دارد بنیز
(۲۰۴۰، ج۸)

***

این بود اندکی از بسیار دربارهٔ شیوهٔ واژه‌سازی و واژه‌گزینی فردوسی که باید سرمشق خوبی برای واژه‌سازان و واژه‌گزینان و ترجمه‌گران امروز ما باشد. بنابراین لغت‌سازان ما امروز هم باید چنان با عناصر زندهٔ زبان لغت بسازند که استاد طوس ساخت. باید آنگونه در واژه‌سازی قواعد دستوری را مراعات کنند که او کرد. باید بدانسان مسائل ذوقی و ادبی را در نظر داشته باشند که او در نظر داشت. هنگام واژه‌سازی باید همانگونه از وسوسهٔ پالایش زبان و ناتوان کردن آن احتراز داشته باشند که او داشت. و باید به همان اندازه از واژه‌سازی با عناصر فسرده و زنگ‌زده و مردهٔ زبان پرهیز کنند که او کرد.

بهای دورهٔ دو جلدی ۱۶۰۰ ریال